Irina Mavrodin

mâna care scrie



Premiul Uniunii Scriitorilor, 1994
Premiul Academiei Române, 1996

EST
SAMUEL
TASTET
EDITEUR

Mâna care scrie

Spre o poietică a hazardului

„Măria sa preasfântă Hazardul hotărăște totul."

VOLTAIRE

„Analiza hazardurilor rămâne un vast ținut lăsat în părăsire."

FONTENELLE

„Omul de geniu este, dimpotrivă, acela care știe să profite de figurile aruncate de hazard."

VALÉRY

„Cineva, care nu-i el, care-i nu știi cine, de unde și cum, călăuzește mâna abandonată între întuneric și zare."

„...atunci am impresia că altcineva scrie cu mâna mea."

ARGHEZI

Poiesis, hazard, necesitate

Argument

Cred că nici o în-ființare nu se poate săvârși în afara unei duble determinări: cea a necesității, cea a hazardului.

În-ființarea operei de artă nu se poate nici ea sustrage acestei determinări duble și paradoxale. Căci ordinea necesarului sub semnul căreia se instaurează – și „funcționează", la lectură – opera de artă este totdeauna indusă printr-un hazard. Marile spirite creatoare și totodată teoretice, mai cu seamă în timpurile numite de noi moderne, au discursivizat prin felurite formule această evidență ce li s-a putut impune la un moment dat într-o străfulgerare sau, dimpotrivă, în urma unei repetate și mereu incredibile experiențe, incredibilă de fiecare dată în ciuda constrângătoarei, monotonei, inflexibilei sale lecții.

Mâna care scrie în-ființează rețeaua de necesități ce este opera, materialitatea ei definitivă, prin grația unor stimuli care o pun în mișcare sau, dimpotrivă, a unor factori inhibitori ce îi opresc mișcarea tocmai la timpul cuvenit. Dar atât acel *primum movens,* cât și imobilitatea în care încremenește trebuie puse pe seama unui hazard. Un hazard devenit totdeauna fericit și bun, căci prin medierea lui se produce ecloziunea și instaurarea necesității care este opera. Aceasta – din perspectiva în care mă situez – ar putea fi definită ca un hazard învins cu fiecare cuvânt,

cu fiecare linie sau tușă de culoare, cu fiecare milimetru de lut modelat, de marmoră, de piatră cioplită, cu fiecare notă muzicală. Spre a triumfa prin operă, hazardul – în accepția pe care o dau aici acestui concept cheie pentru orice poietică (și poetică) – trebuie să fi fost *totodată* supus, înfrânt prin folosirea, integrarea lui în operă. Acest *totodată* este important aici, deoarece el marchează o simultaneitate paradoxală, în care recunoaștem încă o dată indisociabila relație dintre hazard și necesitate în ordinea artei. Mâna care scrie, cea care pictează, cea care sculptează etc. sunt instrumentul prin care hazardul se transsubstanțializează în necesitate, iar necesitatea se regăsește în hazard. În sensul acesta, mâna artistului este o mână instrumentalizată. Incontrolabilă în ingenuitatea ei primordială – și deci extrem de sensibilă la solicitările hazardului–, ea devine, pe măsură ce acționează, tot mai controlabilă: instrument nu numai sensibil, dar și sensibilizat, pe măsura folosirii lui fabricat, construit întru scopul spre care se îndreaptă. Aș spune: instrument de tot mai mare precizie. Mâna începe să aibă tot mai mult o autonomie, o inițiativă proprie, fiind locul unde se concentrează tot mai mult intelectul, afectivitatea, imaginația, *răbdarea infinită* a *creatorului*. În acest sens, scriitorul scrie direct cu degetele (materialitatea efectivă a muncii pictorului și a sculptorului ne îngăduie să înțelegem, prin extrapolare, „materialitatea“ muncii scriitorului: el pune – și potrivește – cuvinte pe hârtie așa cum pictorul pune – și potrivește – pasta de culoare – uneori chiar cu degetele – pe pânză, așa cum sculptorul pipăie, adăugând sau suprimând, bucata de lut). Creionul, pixul, stiloul, mașina de scris nu sunt decât ipostazieri, prelungiri ale mâinii care scrie: cea care, pe măsură ce se exercită, tinde a integra cu o tot mai mare precizie hazardul – necesar ei – în operă.

Mâna prinde din zbor hazardul, îl desprinde prin rapida ei opțiune din rețeaua de posibil și probabil, îi primește darul – sau

i-l smulge –, îl fixează, îl preschimbă în materia-materialul de care are ea nevoie, îl supune și încorporează lucrării ei. Mâna care scrie: capcană pentru prins hazardul de care are nevoie. În această ciudată ecuație, viteza de reacție își are importanța sa. A inventa – a crea – înseamnă a prinde din zbor hazardul: „Invenția nu este decât o manieră de a vedea. Ea *prinde* (subl. ns.) din incidente și din accidente, în fond din șanse, din semne. —/ Inventator este acela care prinde orice cu simțul neliniștit al posibilului, al utilizabilului"[1]. „A inventa – a crea poetic, muzical – depinde de o anume *viteză* (subl. în text). / Stabilitatea corpurilor se schimbă atunci când ele sunt în mișcare și, cu cât sunt mai repede, cu atât sunt mai stabile. Sfârleaza etc."[2]. „Trebuie un anumit *hazard*, un anumit grad de *hazard* (sublinierile în text) – și de viteză de substituții – iată ce e fecund – altfel nu există fecunditate, ci hazard supralicitat"[3].

Creația s-ar înscrie chiar în acest loc, atât de instabil, de indeterminabil, care separă hazardul bine folosit, instituind o necesitate, și hazardul „supralicitat".

Încercarea pe care o fac prin această carte este, îmi dau seama, pe cât de îndrăzneață, pe atât de orgolioasă. Și poate tot pe atât de vană? Eu aș dori să fac însă simțită și o altă fibră a ei: cea a precauției și a umilinței, a neîncrederii în propriile-i rezultate. Cum să diseci trupul viu al creației ca pe o piesă de anatomie ținută în formol? De ce?

Și totuși. Mâna vrea să scrie, și să pună într-o ordine – o ordine care este a ei – aceste propoziții posibile despre (posibile legături dintre) poiesis, hazard, necesitate.

---

[1] Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică,* Univers, 1989, p. 760, ediție îngrijită și prefațată de Ștefan Aug. Doinaș. Traducerea textului citat: Marius Ghica.

[2] *Idem,* p. 765.

[3] *Idem,* p. 769.

Mâna stângă, mâna dreaptă

Pentru gândirea simbolică, mâna este *activitate, putere* și *dominare*[1]. Strâns legată de ideea de *muncă* – relație ce apare în expresii din numeroase limbi –, ea este totodată o emblemă regală, însemn al calității de a *stăpâni* (ca, în evul mediu, pentru monarhia franceză). Prin mână, ca și prin organul limbii, se exercită o putere: divină, sau umană, dar prin învestitură divină. Legată de rostirea Verbului, puterea limbii este nelimitată întru cunoaștere și creație; cea a mâinii, legată de scriere, de scriitură, o secondează, fiind un reflex al ei. (Această interpretare poate opera însă doar în cadrul opoziției: limbă, mână; verb, scriitură; rostire [oralitate], scripturalitate; căci, în alte contexte, în Vechiul Testament de exemplu, mâna lui Dumnezeu este simbolul dumnezeirii înțeleasă în totalitatea puterii și eficacității ei. Când mâna lui Dumnezeu îl atinge pe om, acesta se umple de putere divină: mâna lui Iahve atinge *gura* lui Ieremia, înainte de a-l trimite să predice Verbul divin.)

---

[1] Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, édition revue et augmentée, 1982, articolul „Mână" (pp. 599-603), pe ale cărui date se sprijină capitolul acesta.

Pentru aceeași gândire simbolică, mâna este analoagă ochiului: ea vede. În hermeneutica pe care o propun, mâna vede desenând, trasând contururi, figuri, *litere*, înlănțuite în cuvinte, care alcătuiesc o țesătură, un text. În tratatul său despre *Creația omului*, sfântul Grigore din Nyssa arată că mâinile au drept scop limbajul, fiind legate de cunoaștere, de vedere: „...mâinile îi sunt (omului) de mare ajutor întru nevoile limbajului. Cine ar vedea în folosirea mâinilor o caracteristică proprie unei naturi raționale nu s-ar înșela deloc, pentru motivul îndeobște admis și ușor de înțeles că ele ne îngăduie să reprezentăm cuvintele pe care le rostim prin litere; într-adevăr, unul din semnele prezenței rațiuni este faptul de a se exprima prin litere și, într-un anume fel, de a conversa cu mâinile, conferind, prin caracterele scrise, persistență sunetelor și gesturilor"[2].

Raționalitatea scriiturii – a scriiturii ca operă a mâinii – mi se pare aici legată de ideea de punere în ordine prin literele trasate, dar mai ales de cea de „persistență". O natură rațională vrea să fixeze, să tezaurizeze trăirea, cunoașterea ca *prezență*, golind-o de ceea ce face ca ea să fie o manifestare a individualului și reducând-o la aspațialitatea și la atemporalitatea generalului. Deși, în diferite concepții și pe diferite trepte ale cunoașterii, scriitura este o imagine a dumnezeirii și o traducere a cosmosului (în gândirea islamică creația este ca o carte, creaturile fiind literele acestei cărți; totul în lume poate fi considerat scriitură, scrie Abu Ya' qûb Sejestani; Cartea lumii exprimă Mesajul divin primordial, Scripturile sacre fiind traducerile particulare ale acestuia), ea poate să apară și ca *substitutul degradat* al cuvântului rostit. Istoria scriiturii nu are mai mult de șase mii de ani, iar marii gânditori ai lumii, Socrate, Buddha, Iisus, nu au lăsat

---

[2] *Apud op cit.*, p. 601.

texte scrise. Din această perspectivă privind lucrurile, se poate spune că scriitura înseamnă – aş preciza: tocmai prin raţionalitatea ei, care vrea să controleze şi să reproducă după voie fenomene prin natura lor necontrolabile şi ireproductibile – o *pierdere de prezenţă*, ea ivindu-se atunci când cuvântul rostit păleşte. În acest sens, scrierea este un simbol al rostirii absente. Cunoaşterea revelată, vie şi imprevizibilă este înlocuită printr-un *sistem* de semne, sau, după Saussure, limbajul şi scrierile sunt două sisteme de semne distincte: raţiunea de a fi a celui de-al doilea este de a-l reprezenta pe primul. În altă viziune, această opoziţie între limbaj şi scriere este exprimată în termenii următori: scrierea este, în raport cu limbajul, un efort secund şi primejdios pe care omul îl face pentru a-şi reapropria simbolic prezenţa.

Scrierile de tip figurativ, ca scrierea chinezească, se sustrag însă acestei definiţii prin opoziţie cu limbajul, deoarece ele *figurează* gândirea, creând o stare intens şi eficient simbolică ce dă cuvintelor întreaga lor putere de acţiune. Această figurare concretă suscită în cel ce scrie şi în cel ce citeşte convingerea că, exprimându-se astfel, el nu evocă, ci realizează, acţionează în mod eficace.

Pentru vechiul Egipt, scrierea este de origine sacră. Zeul Thot este reprezentat extrăgând caracterele scrisului din înfăţişarea zeilor. Scrierea este astfel după chipul şi asemănarea lor, identificându-se totodată cu omul. Este semnul Activităţii divine, manifestare a Verbului în ipostaza lui vizualizată. Nu există, aşadar, ruptură între rostire şi scriere, ci consubstanţialitate. Această concepţie poate fi întâlnită şi în alte religii. Pentru unii gânditori ezoterici musulmani, literele alfabetului sunt înseşi părţile alcătuitoare ale trupului lui Dumnezeu. În gândirea indiană, de asemenea, zeiţa cuvântului rostit, Sarasvatî, este *totodată* zeiţa alfabetului, în virtutea aceluiaşi *principiu care*

identifică literele cu părți ale trupului. „Ghirlanda celor cincizeci de litere purtate de Brahma, *producător* de manifestare, are același sens: a citi literele în ordinea alfabetică este «anuloma» («shrishti»); a le citi în ordinea inversă este «viloma», reintegrarea («nivritti»). Numele divin suprem la evrei (Iahve), ca și la arabi (Alah), este alcătuit din patru litere, determinare cuaternară a Unității. Gnoza musulmană le pune în relație cu cele patru elemente, cele patru puncte cardinale, cei patru Îngeri ai glorificării. S-ar părea că se poate spune, împreună cu sfântul Martin, că cele patru litere esențiale exprimă calitățile sau puterea divină, și că alfabetul dezvoltat reprezintă *producerea* Verbului. Islamul concepe și existența a șapte *litere supreme omologate* cu cele șapte *Inteligențe*, sau *Cuvinte divine*. Cele 28 de litere ale alfabetului complet (adică de patru ori șapte) sunt omul deplin – spirit și trup –; sunt și cele 28 de lăcașuri ale lunii; totuși, după cum precizează Ibn Arabî, nu aceste lăcașuri determină literele, ci invers. Un întreg simbolism se naște totodată din faptul că «Shahada» (*Atestarea* fundamentală a Islamului) comportă patru cuvinte, șapte silabe și douăsprezece litere. Creația este efectiv concepută ca o carte, literele fiind creaturile."[3]

Mai multe aserțiuni mi se par aici importante pentru contextul meu: relația, de mai multe ori afirmată, dintre scriere (scriitură) și producere, creație; originea sacră a scrierii (scriiturii), prelungirea acestei origini în om, și, în consecință, realizând o figură simetrică, literele alfabetului ca trup al divinității înseși, iar, pe de altă parte, literele alfabetului identificate omului deplin, ca trup și spirit; simbolismul cosmologic al literelor (fiecare literă corespunzând unui număr, care determină raporturile simbolice dintre elementele manifestării); lumea înțeleasă ca o scriere (scriitură), creaturile, ca *părți* ale acesteia, fiind literele; identificarea,

[3] *Ibidem*, p. 390. Subliniat în text.

în unele concepții, dintre rostire și scriere (scriitură) și, în același timp, dintre *părți* ale trupului și litere; Unitatea cosmosului identificată în literele alfabetului, dar și identificarea unor *părți* din cosmos (cele patru elemente, cele patru puncte cardinale) cu litere ce le-ar fi ontologic corespunzătoare; relația dintre scriere (scriitură) și mână, dintre mână și natura rațională a omului („folosirea mâinilor este o caracteristică proprie unei naturi raționale", spune sfântul Grigore din Nyssa); în unele moduri de a gândi, rostirea și scrierea (scriitura) sunt două entități separate, de obicei ierarhizate, în sensul că scrierea (scriitura) este secundă în raport cu rostirea, *traducând-o*, reflectând-o pe aceasta.

Conceptul modern al „mâinii care scrie", prezent în mod difuz la *mulți* poeți și prozatori, dar cristalizat sub forma lui poate cea mai coerentă și elaborată la Blanchot, ar putea fi luminat din multiple direcții pe temeiul acestei gândiri simbolice primordiale.

În gândirea modernă, identitatea dintre mână și scriere/scriitură este de asemenea asumată, cu insistență asupra ipostazei *scriitură*, mâna fiind văzută ca prelungindu-se în scriitură, prin mijlocirea uneltei de scris. Dar natura ei duală nu mai este în întregime asumată. Ea nu mai este o mână divină și, *totodată*, prin voința divinității, o mână umană înzestrată cu atribute divine – cel al creației și al puterii –, ci doar o mână umană, ce este pe cale de a-și uita originea divină, sau chiar a uitat-o, transformându-se, la limită, într-un lucru ce și-a uitat și originea umană, căci, despărțindu-se prin uitare de originea ei divină, ea trebuie în mod necesar să ajungă la dezumanizarea ei, la trecerea ei în neființa lucrului, izvorul unic și veșnic al Ființei umane fiind Ființa divină.

Mâna poate deveni astfel o mână *mecanică*, o mână ce nu mai știe decât a juca jocul hazardului, încredințându-i-se acestuia

întrutotul și identificându-l cu figura necesității (hazard = necesitate). Ea nu mai face parte dintr-un tot (corpul divin și/sau uman), ci se autonomizează până la a se despărți de acest tot, pierzându-și calitatea de parte și funcționând ca o entitate în sine, pe măsură ce se îndepărtează de originea ei primordială, care o subordonează unei totalități, dar o menține și ca parte a acesteia, făcând-o purtătoare atât de oralitate cât și de scripturalitate. Pierzându-și dubla calitate de parte și tot, mâna își pierde știința și privilegiul de a-și exercita liberul arbitru în limitele impuse de hazard și de necesitate. Între posibilitatea manifestării liberului arbitru și a jocului pur și simplu se desfășoară o întreagă gamă de nuanțe și combinații, prin care se definesc mișcările și școlile artistice.

Dar mai este o ipostază a naturii duale a mâinii ce poate interesa discuția aceasta: există o mână dreaptă și o mână stângă. Funcțiile celor două mâini pot varia o dată cu particularitățile gândirii simbolice, dar, totdeauna, ele sunt antinomice. „Mâna stângă a lui Dumnezeu este tradițional pusă în raport cu justiția, iar mâna dreaptă cu mila..." „Deși nu este vorba de un principiu absolut constant, dreapta corespunde, mai curând, în gândirea chineză, cu acțiunea, iar stânga cu *non-acțiunea*, cu înțelepciunea (Tao-te 31). Aceeași polaritate poate fi considerată ca aflându-se la baza așa-numitelor «mudra» hinduse și budiste."[4] În practica scrisului, dualitatea *acțiune* a mâinii drepte, *non-acțiune* a mâinii stângi își menține totdeauna prezența, chiar dacă proporția poate varia. Mâna stângă, cea a non-acțiunii și a înțelepciunii, cea care smulge pana din mâna dreaptă, silind-o să se oprească din scris, joacă un rol la fel de important ca și mâna dreaptă, dacă nu chiar mai important, căci a ști să te oprești la timp din facerea operei este adeseori mai greu decât a acționa

[4] *Ibidem,* pp. 599-600. Subliniat în text.

întru acea facere și cel puțin la fel de greu ca a intra în acea facere, a o începe. Dificultatea constă în aceea că prin mâna non-acțiunii se exercită supremul liber arbitru, deplina opțiune: mâna cea inactivă decide că opera a ajuns la desăvârșire, și că orice modificare va fi în detrimentul ei. Prin intervenția ei în activitatea mâinii drepte ce ar putea continua la nesfârșit în virtutea inerției oricărui travaliu aflat în desfășurare, leneșa mână stângă devine, la modul ei negativ, o mână harnică și creatoare. Ea este, am putea spune, începutul și sfârșitul, căci prin ea au loc amândouă: începutul, pentru că mâna stângă acceptă să-și slăbească guvernarea și controlul asupra mâinii drepte, sfârșitul, pentru că, atunci când vine un moment pe care numai ea îl știe, ea împiedică orice mișcare a mâinii drepte. Fără această simbolică împerechere – dreapta și stânga, activitate și non-activitate, inerție și opțiune –, opera nu ar putea fi instituită, fie pentru că nimic nu ar mai scoate-o din neființa în care odihnește prin grația mâinii stângi, fie pentru că ar rămâne de-a pururi la stadiul unei mașinării ce merge în gol, nemaiștiind a se opri. În mâna stângă stă cu precădere conștiința artistică globală, ca și Opțiunea hotărâtoare. Mâna dreaptă este lăcașul unui șir de opțiuni, locul de manifestare a unui lanț de intervenții, de rupturi în necunoscut și de inventare, de producere de cunoscut. Mâna dreaptă este artizană și imediat eficace, dar artistică – înzestrată cu cea mai mare Răbdare de a continua, dar și cu cea mai mare și la timpul potrivit venită Nerăbdare de a începe și de a sfârși – este mâna stângă. Închisă asupra tainei, retrasă în veșnicia unui prezent etern și abstract, ea se deschide din când în când, după legi doar de ea știute, intră în prezentul concret, devine mână a tăcerii vorbitoare, a misterului dezvăluit. Dacă există un har, dacă există o „inspirație", ele vin prin mâna stângă.

Prin mâna stângă este recunoscut și integrat operei Hazardul fundamental, cel prin care ea începe, cel prin care ea sfârșește.

Mâna dreaptă fructifică darul măruntelor hazarduri, ce se suscită unele pe celelalte, așa cum o rimă poate aduce o altă rimă. Mâna dreaptă – pentru a duce mai departe această hermeneutică pe care o propun aici – este un loc al muncii umane, cea stângă, locul muncii divine. Prima este sub semnul profanului, cea de-a doua sub semnul sacrului.

Mâna stângă, cea din dreptul inimii, este sediul afectivității, al imaginației, al visului, al tuturor fantasmelor și nălucirilor iraționalului. Ea este sursa nesecată a Operei, viața veșnică a acesteia. Mâna dreaptă este mâna rațională, cea a clarei și dreptei judecăți de care Opera are absolută nevoie, dar numai dacă este bine drămuită. Prin mâna dreaptă se poate pierde ceea ce a adus ca prețioasă materie mâna stângă, din cele mai nebănuite tărâmuri.

Mâna stângă este idee pură, virtualitate, posibilitate și probabilitate, mâna dreaptă este corporalitate, actualizare, realizare, cale de întruchipare a virtualului în operă. Mâna dreaptă este materialitate, controlată de spiritualitatea sub semnul căreia ar sta mâna stângă. Dar în dialectica ce le pune în relație, nici una nu este în ultimă instanță superioară celeilalte, căci ele nu pot exista în deplinătatea calităților și funcțiilor lor decât una prin cealaltă, așa cum rostirea-scriitura care este opera nu poate exista decât prin tăcerea care este tot opera.

Mâna dreaptă se instrumentalizează tot mai mult, devenind pur mecanism, simulacru al unei mâini demiurgice, așa cum se întâmplă în unele „experimente" ale artei moderne, pe măsură ce mâna stângă își pierde forța sacralității, a amintirii Originilor, cotropită fiind de uitarea care este cea a mâinii drepte. Mâna dreaptă își croiește drum bâjbâind, prin uitarea care este a ei, în virtutea unei obișnuințe – ce poate fi și bună și care poartă aici numele de „meserie" –, călăuzită de mâna stângă, cea care vede nu cu luminoasa rațiune, ci cu întunecata intuiție.

Mâna stângă este mâlul roditor, „pântecul femeii" din poemul lui Dan Laurenţiu *Ave Eva*![5]: „În pântecul femeii cum doarme dus Cuvântul! / el a căzut acolo de unde? drept din cer? / dar nimeni nu răspunde; afară bate vântul / şi-un diavol şchiop călare pe calul lui de fier // şontâc-şontâc, aleargă spre alba odaliscă / surâzătoare, goală, lungită într-un cot; / vai! cât de inocentă-i! nu ştie ea ce riscă! / amuşinându-i coapsa cu măgărescul bot, // el scoate fum şi flăcări pe nările păroase; / miroase a pucioasă în răcoros eden / şi aerul se-ncinge; pleoape de mătase / clipesc, încep să vadă; ci demonul obscen, // cu cal cu tot şi coarne, stridentă fierărie, / ce-au tulburat şi râul şi verdele copac / cu păsări cântătoare, minune! – nu se ştie / pe unde o fi şters-o: în jur nu-i nici un drac! // şi deschizându-şi negri ca două lacuri ochii / de-a binelea trezită din cel mai dulce somn / îşi pune trupul pudic sub paza unei rochii / căci vede cum alături de ea un tânăr domn // cu păr de aur moale adoarme-ncet, când vântul / un marş funebru cântă la nunta cea de lut / din pântecul femeii eliberând cuvântul / care s-a-ntors la ceruri mâhnit de ce-a văzut, // de-atunci poeţi cu lira şi îngeri cred că de va / mai reveni silaba divină printre noi, / la pântecul tău iarăşi va trage! ave eva! // ossana! slavă ţie! doar tu, din bieţi strigoi, // din şerpi şi duhuri rele, din monştri, lighioane / bestecăind prin smârcuri, căzuţi din paradis, / ne vindeci aste trupuri ingrate şi sărmane / şi zei atotputernici ne faci din nou. / FINIS!" Mâna stângă este locul „unde doarme dus Cuvântul" „căzut acolo" poate „drept din cer". Este principiul feminin prin care se perpetuează o amintire paradisiacă, atât de vagă, încât aproape că s-a şters cu desăvârşire. Este „pasivă prin ceea ce conţine", mâna dreaptă, ca principiu masculin în aceeaşi gândire simbolică, fiind activă prin ceea ce ţine (în cazul scriitorului, unealta de scris). Din vârtejul acelei uitări aproape

---

[5] Dan Laurenţiu, *Ave Eva*, Bucureşti, Cartea Românească, 1986, pp. 140-141.

totale, se iscă însă un semn negativ al prezenței paradisiace, cel al lui Lucifer. Îngerul izgonit din ceruri pentru păcatul trufiei: ..."un diavol șchiop călare pe calul lui de fier // șontâc-șontâc, aleargă spre alba odaliscă". Imaginea paradisiacă este multiplu marcată ca degradată, ca intrată în ordinea umanului, în ciuda originii ei sacre îndepărtate: Îngerul a devenit Diavol, dar, mai mult chiar, acesta este „șchiop", călărește pe un cal „de fier" (epitet ce trimite la o lume obiectuală și mecanică, alienată așadar chiar în raport cu lumea vegetală, animală și a oamenilor, și deci de două ori alienată față de Paradisul primordial). Este principiul demiurgic deturnat de la atributele lui divine și întors către atributele artei, și anume ale unei arte ce și-a uitat sursele religioase. Dar există un cerc de pe traiectoria căruia diavolul ca demiurg căzut nu poate să iasă. „Demonul obscen", „stridentă fierărie", „amușinând" cu „măgărescu-i bot", se întoarce „în răcoros eden", unde se află „inocenta" și „alba odaliscă". Dacă aș recurge la modelul unora dintre interpretările semiotice contemporane, aș putea vedea în această imagine o trimitere la albeața și inocența paginii încă nescrise; aș introduce în această ecuație termenul „riscă" – „nu știe ea ce riscă" –, ce poate aparține aceleiași izotopii, dacă admitem ideea care stă la baza acestei cărți: a scrie înseamnă a arunca zarurile, pentru a aboli hazardul, asumându-ți totodată și riscul de a nu-l aboli, și încercând totodată să institui o știință a jocului, prin care să-l poți controla pe acesta după voie. Principiul masculin intră în conjuncție cu cel feminin (prin „nunta cea de lut", „din pântecul femeii eliberând cuvântul"), dar – e vorba de primul – în ipostaza, umanizată, a unui „tânăr domn cu păr de aur moale", el însuși instanță tranzitorie către ipostaza artistică și angelică („poeți cu lira și îngeri"), cercul (*înger* – izgonit din rai –, diavol, animal, lucru, om, artist, *înger*) închizându-se astfel. Dar, totodată, este parcursă o altă traiectorie circulară: cuvânt ce doarme în pântecul

femeii, cuvânt ce se întoarce la ceruri („mâhnit de ce-a văzut", deci refuzând lumea profană a degradării paradisiace), cuvânt ce revine în pântecul femeii, „silabă divină" mult așteptată de poeți și îngeri, ca principii ale demiurgiei profane și sacre, reîntrupare prin care cei căzuți din paradis în condiția de „bieți strigoi", „șerpi și duhuri rele", „monștri și lighioane bestecăind prin smârcuri" redevin, prin aducerea aminte care este arta ca rostire inspirată de divinitate, „zei atotputernici". Acel „FINIS" prin care se încheie poemul, și care trebuie citit și ca vestitorul unui INCIPIT, închide, dar numai spre a-l pregăti pentru o nouă străbatere – inițiatică și artistică, aventura continuând la nesfârșit – cercul paradisiac, infernal și pământesc.

Acest poem poate fi citit ca o „artă poetică" pentru orice operă – și cazul lui Dan Laurențiu este unul paradigmatic – ce este rostire ascultând și transcriind o rostire sacră dintru începuturi, un murmur al divinității pe care omenirea l-a uitat de mult și pe care-l caută, încordându-și auzul astupat de torentul zgomotelor lipsite de sens ce ne însoțesc pe tot parcursul vieții, până la moarte. Jocul scripturalității, prin mâna dreaptă și mâna stângă, așa cum l-am descris, se estompează aici în favoarea unei „oralități", a unei spuneri ce izvorăște din Cuvântul dintru început. Fără îndoială că, în asemenea gen de poezie, jocul combinatoriilor, inseparabil, în corporalitatea lui, de corporalitatea mâinii, e mai puțin spectaculos, discreția lui părând a lăsa locul unei „muzici a sferelor", ale cărei organe sunt o Ureche și o Gură transcendentale. O adevărată operație magică are loc, prin care cuvântul își pierde aproape cu totul calitatea de semn, transmutându-se în obiect desemnat, după cum și acesta se transmută în cuvânt. Fuziunea este desăvârșită în poezia lui Dan Laurențiu, uimindu-i întruna pe critici, care încearcă să surprindă mecanismul secret prin care spunerea cea mai simplă, denotativă, transparentă capătă aici opacitatea și greutatea misterioasă a

lucrului însuși. Trebuie totuși să ținem seama de un fapt foarte caracteristic: spunerea este de tip oracular, discontinuu, „simplitatea", „transparența" enunțurilor fiind întruna „sabotată" de rupturile – mai ales la nivel semantic – ce intervin în text. Tocmai în acele falii trebuie căutat jocul hazardului, de obicei cu neputință de demontat în părțile lui alcătuitoare, pentru că el reflectă, în cele mai multe cazuri, după cât s-ar părea, jocul unor hazarduri autobiografice, existențiale, și arareori pe cel al unor hazarduri de natură pur scripturală. Numai meditând asupra unor asemenea mecanisme de creație, vom putea cât de cât înțelege de ce Dan Laurențiu afirmă adeseori că în poezia lui – atât de apropiată de poezia orfică – el își „povestește viața".

Mâna este un simbol al acțiunii care diferențiază: pe om, ca purtător al puterii active care este mâna divină, de animal. Ea diferențiază, de asemenea, obiectele pe care le atinge, oamenii pe care îi atinge (mâna care mângâie sau binecuvântează etc.). Ca agent al diferențierii, ea este inventatoare, creatoare, artistă, invenția, creația, arta fiind prin excelență locuri de producere a diferenței (prin integrare de hazarduri). Mâna este ea însăși locul seriilor antinomice și simetrice de diferențe simbolice pe care le-am arătat: mâna stângă / mâna dreaptă; principiul feminității / al masculinității; principiul sacrului / al profanului etc. Dar ea este și locul Unității: al Ființei divine și umane, al Puterii divine și umane, al Creației divine și umane. Virtutea ei unificatoare este la fel de mare ca și cea de a diferenția. Ea unifică tot ce atinge, dându-i un sens, iar arta, care prin ea se exercită, este, în ordinea umanului, Sensul. În lucrarea artistică, mâna stângă, mâna dreaptă transgresează seria de antinomii care le opune, devenind Mâna: cea prin care hazardurile multiple, dispersate, atât de diverse, se adună în nodul unic al Necesității.

Către o „geometrie a hazardului"?

„Vorbesc despre hazard când cunoștințele noastre sunt insuficiente pentru formularea unor predicții."
Karl R. Popper

În lipsa unei alte bibliografii specifice în afară de cea oferită prin mărturii (discursivizări fulgurante) de scriitorii înșiși, uneori, mai rar, de plasticieni sau de muzicieni, de filosofi, de asemenea, textele acestora având un caracter mai rațional, mai organizat, dar și mai puțin specific, să începem prin a deschide *Dicționarul explicativ al limbii române*[1]. Citim aici următoarele: „HAZARD, *hazarduri*, s.n. Împrejurare sau concurs de împrejurări (favorabile sau nefavorabile) a căror cauză rămâne în general necunoscută; *p. ext.* întâmplare neprevăzută, neașteptată. ☞ Soartă, destin. ☝ *Joc de hazard* = joc de noroc. – Din fr. *hasard*". „HAZARDA, *hazardez*, vb. I. Refl. A întreprinde o acțiune (riscantă) bazându-se pe întâmplare și pe noroc; a risca, a se expune, a se aventura. – Din fr. *hasarder*". „HAZARDAT, -Ă, *hazardați, -te*, adj. Periculos, riscant, cu rezultate nesigure. – V. *hazarda*".

După dicționarul *Le Petit Robert*[2], cuvântul vine din arabul *az-zahr* („zar") (prin spaniolul *azar*; în franceza secolului al XII-lea: *hasart*. În sensul lui cel mai vechi, desemnează un joc

[1] Ediția din 1975.
[2] Ediția din 1984.

de zaruri practicat în evul mediu; de asemenea, aruncarea de zaruri câștigătoare (șasele). *Jeu de hasard* este explicat în felul următor: „jeu où le calcul, l'habileté n'ont aucune part (dés, roulette, baccara, loterie)". Într-un alt sens vechi, „hasard" înseamnă „risque, circonstance périlleuse". În sens modern: „cas, evénement fortuit; concours de circonstances inattendu et inexplicable, cause fictive de ce qui arrive sans raison apparente ou explicable, souvent personnifiée au même titre que le sort, la fortune, etc.". Un sens special: „*Philo*. Caractère de ce qui arrive en dehors des normes objectives ou subjectives, de ce qui est moralement non délibéré. *Lois du hasard.* V. *Probabilité*" (subl. ns.). Ne poate reține atenția și explicația dată locuțiunii adverbiale „à tout hasard": en prévision ou dans l'attente de toute espèce d'événements *possibles*" (subl. ns.). *Pluridictionnaire Larousse*[3] explică termenul de „hasard" prin: „1. Événement heureux ou fâcheux dû à un ensemble de circonstances imprévues (...) 2. Cause attribuée aux événements considérés comme inexplicables logiquement et soumis seulement à la loi des *probabilités* (subl. ns.) (...) *À tout hasard*, en prévision d'un événement *possible*" (subl. ns.). „*Par hasard*" este explicat prin trimitere la „accidentellement, fortuitement", iar „hasardé", „hasardeux" prin trimitere la ideea de risc. Utilă pentru demonstrația pe care o încerc mi se pare și următoarea nuanță, notată de *Lexis. Dictionnaire de la langue française. Larousse*[4]: „*Vx. Expression, terme hasardé*, en marge de l'usage ou du bon usage, incorrect".

Suprapunând soluțiile celor patru dicționare (ce puteau fi multiplicate, dar fără a aduce un spor de eficiență; am pus în relație rezolvarea franceză cu cea română deoarece termenul de

---

[3] Ediția din 1977.
[4] Ediția din 1975.

„hazard" a venit în română prin franceză), observăm câteva recurențe semnificative. Hazardul este o „împrejurare" („circonstance") sau un „*concurs*" de „împrejurări". Așadar, unicitatea sau pluralitatea „împrejurărilor" nu este decisivă în producerea hazardului, după DEX și după *Le Petit Robert. Pluridictionnaire Larousse* și *Lexis* explică termenul în mod oarecum diferit: hazardul este un „eveniment" (să reținem termenul), ce survine „datorită unui ansamblu de împrejurări neașteptate". Această definiție mi se pare mai adecvată, mai elaborată, în măsura în care comportă opoziția dintre caracterul evenimențial al hazardului în raport cu relativa inerție a circumstanțelor (împrejurărilor).

Cauza împrejurării sau a concursului de împrejurări rămâne „*în general* necunoscută" (DEX), ceea ce ar coincide cu „concours de circonstances... *inexplicable*" (*Le Petit Robert*), „considéré comme *inexplicable* logiquement" (*Pluridictionnaire Larousse, Lexis*). Conotația, în toate aceste contexte, ar fi că, deși nu este evidentă, o explicație ar putea fi dată totuși, cel puțin în unele cazuri. Alți termeni ce apar în toate aceste definiții sunt cei care trimit la șansă sau neșansă: hazardul poate fi deci favorabil sau nefavorabil, bun sau rău. Într-un sens mai vechi din franceză, el însemna „risque, circonstance périlleuse". Astăzi, în franceză ca și în română, acest sens marcat negativ a trecut ca sens exclusiv doar asupra unor cuvinte din familia substantivului „hazard". Conotația de „absurd", deci dominanta negativă apare totuși și astăzi în mod absolut în anumite contexte[5].

Alte caracteristici și conotații prezente în toate aceste definiții de dicționar: hazardul este imprevizibil, accidental, legat de

---

[5] Biologul Jacques Monod, laureat al premiului Nobel, autor al unei lucrări celebre și foarte controversate, *Le hasard et la nécessité. Essai sur la philosophie naturelle de la biologie moderne* (Seuil, 1970), pusă sub semnul unui motto din *Mitul lui Sisif* de Camus (marele său prieten), insistă asupra caracterului absurd al hazardului.

ideea de contingență. Totodată el este indisociabil de ideea de soartă, noroc, ceea ce îi conferă o dimensiune existențială, deneutralizându-l, antropomorfizându-l. Într-o viziune marcat teleologică, el este însăși instanța prin care se manifestă destinul, sau providența.

Fără a avea pretenția de a aborda definirea conceptului de hazard dintr-un punct de vedere matematic și logic, ba chiar și biologic, simt totuși nevoia unor aproximări și clarificări și de această natură, în vederea fixării unor premise, repere, criterii ce mi-ar putea eventual sugera, prin extrapolare, câteva ipoteze plauzibile cu privire la relația dintre hazard și literatură. Speranța mea ascunsă este că poate tocmai privirea mea inocentă, profană – nonmatematiciană, nonlogiciană – îmi va permite să văd, adică să îndrăznesc a vedea, posibile și, fără îndoială, hazardate – adică purtătoare de risc, dar tocmai acest risc este căutat de demonstrația pe care o încerc, el fiind singura cale ce-i oferă o șansă de a se constitui într-un enunț cu un anume grad de coerență – asociații între domenii care, oricât de specifice și diferite, pot fi, la un foarte avansat nivel de generalitate, puse în relație de analogie, și chiar de omologie.

Aș porni de la o triplă premisă: 1. mărturiile a nenumărați artiști, din toate timpurile și din toate spațiile culturale, despre rolul decisiv pe care l-au jucat hazardul, întâmplarea în suscitarea, declanșarea, stimularea acțiunii lor creatoare, în formele luate de progresiunea ei (aici s-ar putea introduce o premisă subsidiară, sau o subpremisă: mărturiile de același tip a nenumărați savanți[6], dar și ale oricărui om, ale fiecăruia dintre noi în ipostaza noastră de *homo faber*); 2. ceea ce numim artă (deci și literatura) este

---

[6] Câte frumoase „anecdote" ar putea fi citate aici, printre care cea a mărului lui Newton, sau a descoperirii radiumului de către soții Curie!

parte integrantă din ceea ce numim realitate, „univers"; 3. „Tot ce există în univers este fructul hazardului și al necesității"[7].

Hazardul ascultă și el de legi: iată una din descoperirile majore ale științei[8]. El capătă tot mai mult în zilele noastre un rol important, prin introducerea calculului probabilităților în viața modernă, de la statisticile economice până la sondajele de opinie. Specialiștii afirmă – cel puțin unii dintre ei – că „hazardul nu este decât semnul ignoranței noastre"[9]. Experiența cea mai simplă, citată în toate tratatele de specialitate, este cea a aruncării unei monede, pe principiul „cap sau pajură". Experiența pare aleatorie prin excelență, cu un rezultat absolut imprevizibil. Totuși, dacă o gândim în termeni științifici, modul în care va cădea moneda este determinat de starea atmosferei și de felul cum a fost aruncată. Dar infime variații, cu neputință – până acum cel puțin – de controlat sau de provocat în mod voit, în felul cum a fost aruncată moneda, modifică de fiecare dată rezultatul experienței. Experiența aruncării de zaruri – devenită pentru Mallarmé simbolică pentru însăși creația poetică și șansele ei: „un coup de dés jamais n'abolira le hasard" – este de același tip, dar ceva mai complexă, dat fiind că intră aici în joc un număr nu de două, ci de șase posibilități-probabilități. Jocul de zaruri, foarte la modă în secolul al XVI-lea în Europa (să ne reamintim că la origine „hazard" înseamnă „zar" în arabă), i-a preocupat pe câtiva savanți de seamă, care au încercat să calculeze șansele de a câștiga ale jucătorilor. Dar bazele propriu-zise ale calculului

---

[7] Democrit (*apud* Jacques Monod, *op. cit.*, p. 9).

[8] Cf. Jean-Louis Boursin, *Les structures du hasard. Les probabilités et leurs usages*, Seuil, 1966, mai 1986.

[9] *Ibidem*, p. 5.

Pentru cele câteva considerații care urmează privitoare la istoricul calculului probabilităților și la unele elemente de inițiere în acest domeniu, cf. aceeași lucrare.

probabilităţilor au fost puse de Blaise Pascal, incitat la o atare reflecţie de întrebările adresate lui de către cavalerul de Méré. El inventează astfel o nouă ştiinţă, dându-i un nume, abandonat astăzi, dar care mi se pare cum nu se poate mai semnificativ: „geometria hazardului" (ce altceva încearcă să inventeze, referindu-se sau nu explicit la „hazard", toţi marii creatori moderni caracterizaţi printr-un mare grad de autoreflexivitate: Poe, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry, Ion Barbu, T.S. Eliot, Proust etc. etc., ba chiar şi Stendhal sau Flaubert?). „Astfel, spune Pascal, îmbinând rigoarea demonstraţiilor ştiinţei cu incertitudinea soartei, şi conciliind aceste două lucruri în aparenţă contradictorii, ea poate, trăgându-şi numele din amândouă, să-şi aroge pe bună dreptate numele stupefiant de «Geometrie a hazardului»"[10]. Această idee: „hazardul ascultă de anumite legi", impusă de ştiinţa modernă, ce-şi propune tocmai a determina, a elabora din aproape în aproape, într-un grad cât mai avansat, aceste legi, poate figura ca a patra premisă, adăugându-se celorlalte trei pe care le-am propus mai sus. Oricum, visul dintotdeauna al tuturor artiştilor, inconştient sau conştientizat într-o mai mare sau mică măsură, a fost, şi, de asemenea, este, acela de a găsi „legile" prin care să suscite şi, de asemenea, să controleze, hazardul creaţiei. A provoca hazardul, a-l folosi şi, prin chiar aceasta, a-l învinge („le hasard vaincu mot par mot" este definiţia dată de Mallarmé poeziei): iată marele scop, ce şi-a particularizat de fiecare dată altfel soluţiile, în funcţie de fiecare individualitate artistică.

În corespondenţa sa cu Pierre de Fermat, consilier la Tribunalul din Toulouse, el însuşi preocupat de problema şanselor de câştig la jocurile de noroc, Blaise Pascal face noi precizări, verificându-se prin rezultatele similare ale lui de Fermat. Dar abia

---

[10] *Apud* Jean-Louis Boursin, *op. cit.*, p. 5.

în 1657 apare primul tratat consacrat acestei „subjugări a incertitudinii sorții prin legile rațiunii și ale geometriei": *Calculul în jocurile de noroc* de Christian Huyghens, olandez ce studiase la Universitatea din Leida și care se instalase în 1655 la Paris, unde aflase, printr-un intim al lui Pascal, despre stadiul cercetărilor acestuia cu privire la calculul probabilităților. Teoria propusă aici va cunoaște în viitor uimitoare dezvoltări și aplicări, în statistică, demografie, astronomie, medicină, biologie, geologie, mecanică, electricitate, optică etc. Și, de asemenea, în istorie, filologie, literatură, în „știința" care determină paternitatea unei opere etc. În 1666, Leibniz, pe atunci în vârstă de douăzeci de ani, publică *De Arte combinatoria,* iar câțiva ani mai târziu își aplică teoria la probleme de economie. Astronomul englez E. Halley stabilește primele liste privitoare la mortalitate, folosindu-le spre a studia probabilitățile de supraviețuire a unui individ sau a unui grup de indivizi, iar în 1714 apare, postum, *Ars conjectandi*, operă capitală în teoria calculului probabilităților, de matematicianul Nicolas Bernoulli. Aici este formulată pentru prima oară „legea numerelor mari", numită și „teorema lui Bernoulli" sau „legea empirică a hazardului". *Grosso modo*, aceasta ar putea fi enunțată astfel: „Este foarte puțin probabil ca – dacă facem un număr suficient de mare de experiențe – frecvența unui eveniment să se îndepărteze în mod notabil de probabilitatea sa". În 1733, Buffon, la vârsta de douăzeci și șase de ani, este admis în Academia de științe pe temeiul unei lucrări celebre ce propune primul exemplu de probabilitate geometrică sub numele de „acul lui Buffon"[11]. Alte momente reper în istoria teoriei calculului probabilităților: enunțarea teoriei „probabilității cauzelor" de către Thomas Bayes[12] și publicarea monumentalei lucrări

---

[11] Cf. *op. cit.*, capitolul 6 („Probabilités continues").
[12] Cf. *op. cit.*, p. 14.

Teoria analitică a probabilităților de marchizul de Laplace. Continuatorii lui Laplace, Legendre și Gauss, rafinează încă teoria. Conceptul de probabilitate – care a suferit diferite modificări de-a lungul timpului –, în ipostaza lui clasică, apare la J. Bernoulli și P.S. Laplace (*Eseu filosofic despre probabilități*, 1814). El este definit în felul următor: „*probabilitatea*“ [p] *ca un eveniment să aibă loc este raportul dintre numărul* m *al cazurilor favorabile și numărul* n *al tuturor cazurilor posibile*:

$$p = \frac{m}{n}$$

Rezultă:

$$o \leqslant m \leqslant n \text{ și } o \leqslant p \leqslant 1$$

Valoarea $p =$ o reprezintă imposibilitatea ca evenimentul să se întâmple, iar valoarea $p = 1$ înseamnă certitudinea absolută.

Dacă notăm cu q probabilitatea evenimentului contrar (ceea ce este același lucru cu dacă spunem că considerăm probabilitatea ca evenimentul să nu aibă loc), avem, conform definițiilor:

$$q = \frac{n\text{-}m}{n} = 1 – p$$

Această definiție a probabilității a fost criticată de unii matematicieni, în special de H. Poincaré, care a remarcat că, pentru a putea defini probabilitatea [p] unui eveniment, trebuie să presupunem că toate evenimentele care intră în joc sunt «echiprobabile», și deci ne găsim în fața unui cerc vicios: probabilitatea presupune echiprobabilitatea“[13].

Poincaré propune următoarea soluție (*către care ne-ar putea înclina și experiența facerii artistice*): conceptul de

---

[13] Anton Dumitriu, *Istoria logicii*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Didactică și Pedagogică, 1975, p. 575.

probabilitate este *„indefinisabil și accesibil direct intuiției noastre"*[14].

Date fiind aceste critici aduse conceptului „clasic" de probabilitate, R. von Mises formulează, în 1928, o altă definiție, bazată pe noțiunea de *frecvență*. El propune utilizarea statisticii în construirea definiției probabilității: „frecvența [f] este raportul dintre numărul m de evenimente favorabile efectiv obținute într-o serie dată de experiențe, și numărul n de experiențe urmărite. Deci:

$$f = \frac{m}{n}$$

Iată cum definește von Mises probabilitatea: *probabilitatea* [p] *va fi limita variabilei* [f] *(frecvența), când numărul* n *(al cazurilor experienței) tinde către infinit.* Adică:

$$p = \lim_{n \to \infty} \frac{m}{n}$$

Ea a fost denumită o definiție *a posteriori* a probabilității, sau statistică, sau încă, empiristă, spre deosebire de definiția clasică, ce a fost considerată ca fiind *a priori*"[15]. Această definiție a probabilității ca frecvență-limită are la bază observația statistică, ce arată că într-o serie de „experiențe repetate de un număr mare de ori, în condiții identice, fiecare din evenimentele posibile se repetă cu o frecvență proprie f, care este aproximativ egală cu probabilitatea p (definită mai sus), iar această egalitate tinde să fie exactă atunci când numărul cazurilor examinate tinde să fie foarte mare"[16].

---

14 *Idem.* Subl. ns.

15 Anton Dumitriu, *op. cit.*, p. 576.

16 *Idem.*

Observația statistică este reflexul empiric al legii numerelor mari stabilită de Bernoulli[17].

Două sunt atitudinile în raport cu definiția probabilității, date fiind dificultățile implicate de ea. Una consideră că probabilitatea nu se referă la evenimentele obiective, ci la judecățile noastre despre ele, ceea ce introduce conceptul de probabilitate subiectivă (J.M. Keynes, B. de Finetti etc.). Cealaltă afirmă că dificultatea de a introduce considerații empirice în teoria matematică a probabilității ar putea fi evitată „dacă se ține seama de conceptul de «colectiv» și numai de limita frecvenței, admițându-se că termenii se succed fără o lege determinată"[18], concepție care presupune o probabilitate obiectivă (elaborată în primul rând de R. von Mises).

Toate aceste ezitări, aproximări, ipoteze contradictorii oscilează între un mare scepticism și convingerea că „Teoria probabilităților este o știință a naturii la fel ca și mecanica [...] Pentru teoria probabilităților, obiectul central este un sistem de elemente, care fac obiectul unui fenomen natural, al unei experiențe elaborate sau al unei succesiuni temporale de fenomene naturale sau experiențe, deci al unor procese în care realizările nu sunt previzibile, ci se prezintă matematic ca evenimente aleatorii, cărora li se pot atribui probabilități"[19].

Așadar: o teorie a hazardului, izvorâtă, încă din timpul Renașterii, din studierea jocului cu zarurile[20], o implică pe cea

---

17 Pentru teorema lui Bernoulli, care pleacă de la ideea de „abatere" (*écart*), cf. Anton Dumitriu, *op. cit.*, p. 576. Recurgem la această sursă fiindcă ea explică fără dezvoltări matematice „legile" la care ne referim.

18 *Ibidem.*

19 Octav Onicescu, *Principes de logique et de philosophie mathématique*, București, 1971, p. 71, *apud* Anton Dumitriu, *op. cit.*, p. 575.

20 Una dintre primele lucrări consacrate jocului cu zarurile este cea a matematicianului renascentist H. Cardanus, *De ludo aleae (Despre jocul cu zarul)*. Galilei a scris și el studiul *Considerații asupra jocului cu zarurile.*

a calculului probabilităţilor. Obiectul acestuia este studierea unor experienţe aleatorii, cu alte cuvinte a unor experienţe al căror rezultat este imprevizibil. În mod obişnuit, conform unei tradiţii, „eveniment" este numit rezultatul unei experienţe aleatorii. Faptul că o aruncare de zaruri are drept rezultat un „şase-şase" este, în acest sens, un „eveniment"[21]. Termenul de „experienţă" desemnează modul în care intervine hazardul, în cadrul teoriei probabilităţilor cel care experimentează fiind mai ales un observator şi mai puţin un agent activ. Toate aceste consideraţii se pot nuanţa în cadrul unei poietici a hazardului: artistul este totodată subiectul şi obiectul „experienţei", agent activ şi observator al propriului sine creator aflat în plin impact cu hazardul, pe care a ştiut să-l recunoască – în calitatea sa de hazard favorabil actului de instaurare a operei – sau chiar să-l provoace. „Experienţa" va fi aşadar aici fie „dată", fie voit suscitată.

După Karl R. Popper, care, de asemenea, consideră că există două moduri de a interpreta probabilitatea, un mod subiectiv (reprezentat în primul rând de Keynes) şi un mod obiectiv, lipseşte încă o definiţie „satisfăcătoare, consistentă a conceptului de probabilitate, sau, ceea ce este oarecum acelaşi lucru, lipseşte încă un sistem axiomatic satisfăcător pentru calculul probabilităţilor"[22]. Popper încearcă să „reconstruiască" teoria probabilităţii ca o teorie frecvenţială (modificată), declarându-se astfel adeptul unei interpretări obiective, în primul rând pentru că el crede că numai o asemenea teorie obiectivă „poate explica

---

[21] O teorie complexă, prin care se încearcă o definire a conceptelor de „eveniment" şi „eveniment-tip", este propusă de Karl R. Popper, *Logica cercetării*, subcapitolul „Evenimente şi evenimente-tip", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1981, pp. 119-122, traducere de Mircea Flonta, Alexandru Surdu şi Erwin Tivig, studiu introductiv şi note de Mircea Flonta.

[22] *Ibidem*, p. 165. Pentru cele ce urmează, cf. şi cap. VIII („Probabilitatea"), pp. 165-219, *passim*.

aplicarea calculului probabilității în *științele empirice*" (sublinierile în text). După Popper, problema fundamentală a teoriei hazardului este legată de aplicarea cea mai importantă a teoriei probabilității, și anume de aplicarea în domeniul evenimentelor aleatorii. Acestea sunt caracterizate în primul rând prin „imprevizibilitate", ceea ce ne face să credem – date fiind numeroasele încercări neizbutite – că „orice metodă rațională de a prevedea apariția lor este sortită eșecului. Avem într-un fel sentimentul că nu un om de știință, ci doar un profet le-ar putea prezice. Și totuși, tocmai această imprevizibilitate a anumitor evenimente ne face să conchidem că li se poate aplica calculul probabilităților". În teoria subiectivă, precizează Popper, această concluzie oarecum paradoxală de la imprevizibilitate la aplicabilitatea unei anumite metode de calcul, își pierde caracterul paradoxal, dar într-un mod cu totul „nesatisfăcător", deoarece, „potrivit acestei concepții, calculul probabilităților nici nu este o metodă de calcul în sensul calculelor din științele empirice ale naturii (de previziune a evenimentelor), ci, dimpotrivă, este doar o metodă care, conform teoriei subiective, nu permite decât efectuarea unor transformări logice asupra a ceea ce știm, sau, mai degrabă, asupra a ceea ce nu știm". După Popper, această concepție rezolvă paradoxul, dar nu poate explica în ce mod un „enunț despre ceea ce nu știm, interpretat ca enunț frecvențial, poate fi testat și coroborat empiric". Dar nici teoria frecvențială a lui von Mises nu a fost în măsură – crede Popper – să dea o soluție acceptabilă „acestei probleme fundamentale a teoriei hazardului". Totuși, socotește el, se poate găsi o soluție, după ce axioma de convergență (sau axioma limitei: șirul de frecvențe relative tinde către o limită definită, dacă șirul de proprietăți [de evenimente] devine din ce în ce mai lung, ceea ce permite a se lucra cu valori frecvențiale stabile) a fost eliminată, și anume „prin analiza presupozițiilor care ne permit ca din succesiunea lipsită de

orice regularitate a unor evenimente să inferăm o regularitate a frecvențelor". Soluția lui Popper este cea a „înlocuirii principiului lui von Mises al «sistemului de joc exclus» prin condiția mai slabă a «libertății absolute» pusă în termeni matematici".

Frapant în toate aceste texte, din care încerc să selectez, ajutată eu însămi de o „metodă a hazardului" – căci ce altceva controlează, întotdeauna, cel puțin până la un punct, alcătuirea și folosirea unei bibliografii? –, este pentru mine nu atât ceea ce spun ele, ci felul cum spun: la modul marcat ipotetic, și cu acuta conștiință a caracterului doar parțial satisfăcător al rezultatelor demonstrației (construcției). A persevera în acest labirint[23] mi se pare inoperant pentru scopurile pe care mi le-am propus. Nu vreau să spun prin aceasta că intrarea în labirint nu mi-a prilejuit un spor de cunoaștere. Dimpotrivă, știu acum câteva lucruri importante, pe care înainte fie că doar le bănuiam, la modul intuitiv, fie că mi le închipuiam altminteri.

Știu, în primul rând, că extrapolările pe care le voi încerca vor fi mai curând stimulate de o teorie logico-matematică a hazardului decât modelate după aceasta. Ele vor prezenta unele analogii cu unele dintre postulatele teoriei calculului probabilităților, analogii, nu o dată, destul de vagi. Totuși îndeajuns de configurate pentru ca, fie chiar și atunci când țin mai curând de o „asociație de idei", această legătură – poate întâmplătoare? – să capete în noul context un caracter de necesitate.

Știu că între o declarație „optimistă" ca aceasta: „Se obișnuiește să se afirme că mișcarea planetelor este supusă

---

[23] Cititorul poate totuși încerca această experiență a lecturii unor lucrări foarte specializate tratând despre problema hazardului și a probabilității. Ea îi poate oferi – în ciuda contradicțiilor derutante cu care îl confruntă – un cadru util. Util mai ales în măsura în care îl va face apt pentru o lectură decomplexată și eliberată de constrângerea unor prejudecăți legate de *absoluta* rigoare a demonstrației logico-matematice.

unor legi stricte, în timp ce jocurile cu zarurile sunt guvernate de hazard. După părerea mea, diferența rezidă în faptul că până în prezent am fost în măsură să prevedem cu succes mișcarea planetelor, nu însă și rezultatele individuale ale aruncărilor cu zarul"[24] – și următoarea constatare: „Nu putem da probabilității o definiție satisfăcătoare... Există aici ceva misterios, inaccesibil matematicianului"[25], am suficient spațiu de manevră pentru a

---

[24] Cf. Karl R. Popper, *op. cit.*, p. 210, subcapitolul „Lege și hazard", care continuă astfel: „Pentru a deduce predicții este nevoie de legi și de condiții inițiale: dacă nu dispunem de legi adecvate sau dacă condițiile inițiale nu pot fi stabilite, nu vom reuși. În jocul cu aruncarea zarurilor lipsește, în mod evident, cunoașterea condițiilor inițiale. Dacă am dispune de măsurători suficient de precise ale condițiilor inițiale, am putea face predicții și în acest caz; însă regulile de joc ale unor aruncări «corecte» sunt astfel alese (agitarea zarurilor!), încât aproape că nu sunt compatibile cu o măsurare exactă a condițiilor inițiale. Atât regulile de joc, cât și celelalte norme care determină condițiile în care se desfășoară diferitele evenimente ale unui șir aleator, le voi numi: *«condiții cadru»*. Printre ele figurează, de exemplu, condiția ca zarul să fie «veritabil» (adică fabricat dintr-un material omogen), condiția ca înainte de aruncare el să fie agitat etc.

Probabil că în alte cazuri deducția unor predicții nu va reuși, deoarece (până în prezent) nu au putut fi formulate legi adecvate; orice încercare de a stabili o lege a eșuat datorită falsificării previziunilor. În aceste cazuri am putea dispera tot căutând o lege satisfăcătoare (dar probabil că nu vom renunța decât în cazul în care ne descurcăm bine cu ajutorul unor predicții frecvențiale). *Nu vom putea însă niciodată afirma o dată pentru totdeauna că în cutare domeniu nu există legi (imposibilitatea verificării)* (subl. ns.). Concepția mea *subiectivează* (subl. în text) conceptul de hazard. *Vorbesc despre hazard când cunoștințele noastre sunt insuficiente pentru formularea unor predicții* (subl. ns.), căci și lipsa unor condiții inițiale în cazul jocului cu zarurile poate fi considerată ca o lipsă în cunoștințele noastre (este plauzibil că un fizician echipat cu instrumente bune poate prevedea un rezultat sau altul din jocurile cu zarurile, pe care alte persoane nu le pot prevedea)".

dezvolta câteva ipoteze privitoare la o posibilă cvasilegitate a aleatoriului în literatură, menținând totodată, fără sentimentul unei neîmpliniri, ci, dimpotrivă, cu sentimentul prezervării a ceva prețios și mereu viu, o zonă a „misterului" și a „inefabilului".

În încercarea mea, analogia cu „jocul cu zarurile" – figură paradigmatică devenită clasică, adică unanim acceptabilă, datorită lui Mallarmé – poate să-mi fie de cel mai mare folos, un fel de busolă, de stea polară.

Recurența unor termeni ca „hazard", „(im)posibil(itate)", „(im)probabil(itate)", „ludic", „aleatoriu", „necesar", „necesitate", „(im)previzibil", „statistic", „serie", „combinatorie", „reguli (de joc)", „contingent", „întâmplător", „predilecție", „(in)certitudine" etc., și chiar a altora, profund marcați existențial, ca „risc", „șansă", „eșec", „reușită", „pariu", „destin", „soartă", „noroc", „premoniție", „profeție" etc., în domeniul teoriei (și periferiei ei) calculului probabilităților pe de o parte, în cel al reflecției asupra literaturii (și artei) pe de altă parte, poate fi, de asemenea, un punct de plecare, fiecare termen concentrând în el o substanță semantică multiplu iradiantă, ce poate provoca asociații în lanț. Mă voi încredința acestor asociații, lăsându-mă pradă lor, conform unei „metode" „hazardate" (adică guvernată în mare măsură de hazard) – în cazul de față în toate sensurile posibile, de vreme ce hazardul și relația lui cu mâna care scrie sunt înseși „subiectul" acestei cărți. Mâna scutură zarurile și le aruncă: încep (continuu) așadar să scriu, lunându-mi drept deviză cuvintele lui Mallarmé: „Toute pensée émet un coup de dés".

---

[25] Jean-Louis Boursin, *Les structures du hasard*, *ed. cit.*, p. 18.

A intra (a te hazarda) în spațiul literaturii

– Ca să scrii poezie, trebuie să ai o forță în mână. Aștept să-mi vină forța în mână. O forță fizică. Trebuie o încordare a degetelor, ca la pianist.
(Convorbire cu) Dan Laurențiu

Fiecare scriitor află la un moment dat – după ce a scris și mai ales a reflectat îndeajuns asupra a ceea ce face, uneori totuși cu o precocitate uimitoare – că fiecare intrare (în toate sensurile pe care le voi enumera și descrie în cele ce urmează) a sa în spațiul literaturii comportă, de fiecare dată, riscul major de a nu se produce, acea intrare ținând de fiecare dată de un imponderabil (sau de un conglomerat de imponderabile) ce are toate caracteristicile a ceea ce am numit în paginile anterioare „hazard".

Conceptul „spațiul literaturii", loc unde se întâmplă evenimentul periculosului joc „cap sau pajură" pentru orice scriitor ce visează la glorie și nemurire, ar putea comporta câteva definiții, fiecare presupunând abordări ușor sau marcat diferențiate. Pluralitatea acestora este favorizată de originea sa metaforică. Nu avem de-a face cu o excepție, cele mai multe dintre conceptele cu care operează „știința literaturii" – să o numim așa, punând însă termenii între ghilimele – fiind astfel de metafore conceptualizate (jocul „cap sau pajură" sau „aruncarea de zaruri", folosite și de mine aici pentru a desemna un anume tip de eveniment poietic, caracterizat mai ales prin imprevizibilitatea lui, sunt tot concepte provenite din metafore). Este inutil să insist asupra

bogăției și eficienței euristice pe care acestea le implică, precum și asupra maximei lor adecvări la domeniul literaturii, în virtutea maleabilității, fluidității, ductilității lor (va fi, oricum, una din principalele mele resurse în încercarea pe care o întreprind).

O primă, și cea mai imediat acceptabilă definiție a spațiului literaturii, ar fi cea care l-ar face să coincidă cu întreg corpusul cunoscut până în prezent al literaturilor lumii. Înțeles astfel, el ar fi suscitat de materialitatea incontestabilă, tangibilă, a unor opere orale (există și teorii care le exclud pe acestea) și scrise, inventariate, clasificate, ierarhizate valoric de istoria literară, care, prin mijlocirea conceptului „spațiul literaturii", ar deveni în mod spectaculos timp spațializat, adică timp ocupat de „obiectele estetice" care sunt operele literare.

Dar chiar și această simplă definiție – consecință mai curând spontană a unei logici a bunului simț – începe să-și piardă contururile ferme de îndată ce începem să reflectăm asupra unuia sau altuia din elementele ei. Ea pare mai întâi a pretinde o deschidere către un viitor încă nerealizat – imprevizibil din perspectiva empirică a unei istorii literare tradiționale, altfel spus aleatoriu, cvasiimprevizibil (cvasialeatoriu) dintr-o perspectivă a unei istorii a formelor literare –, deci către o virtualitate, către o virtuală istorie literară, care ar trebui inclusă în procesul de elaborare a conceptului „spațiului literaturii". Odată introdusă, această breșă a virtualității poate deveni însă nesățioasă, extinzându-se și la alte zone. Căci ea ne va sili să ne întrebăm de ce nu ar fi incluse în același spațiu al literaturii și operele din trecut și prezent ignorate de istoria literaturii din cauza unuia sau altuia dintre avatarurile receptării (manuscris dispărut și care va fi găsit *poate* mai târziu, evident, printr-un *fericit* – din punctul de vedere al istoriei literare și al autorului, chiar dacă circumstanțele prin care se manifestă pot fi nefericite pentru cei ce le trăiesc – *hazard*; diagnostic valoric pus greșit de autoritatea

critică a momentului din motive eventual personale pe care nu le poate depăși sau pentru că „orizontul de așteptare" nu era încă pregătit, prielnic, diagnostic pe care însă posteritatea îl va corecta etc.), precum și operele orale necunoscute, adică neconsemnate încă, neintrate în marele circuit cultural. Și răspunsul nostru nu va putea fi decât afirmativ, afirmație ce va introduce încă o incertitudine în această atât de sigură – la primă vedere – definiție a unui „spațiu al literaturii" identificabil și identificat ca spațiu al istoriei literare. A intra în acest spațiu înseamnă, de fapt, a intra în istoria literaturii. Adică într-o ordine imprevizibilă, incontrolabilă (altminteri decât parțial) a unei temporalități spațializate. Definiția ne va apărea – o dată ajunși aici – ca o contradicție în termeni, din simplă și de bun simț ea devenind spectaculos paradoxală. Ca istorie a literaturii, spațiul literaturii este un templu ce se construiește întruna și întru eternitate, un templu populat cu monumentele care sunt operele. *Exegi monumentum*: mâna care scrie lucrează întotdeauna la operă și ca la un „monument", conjurând prin munca ei răbdătoare, dar și prin speranța ei nelimitată, riscul jocului în care a intrat. Este modul ei de a „arunca zarurile", și, ca și mâna jucătorului, ea nu cunoaște decât într-o infimă parte „legile" și „condițiile inițiale"[1]. Le va putea ea vreodată cunoaște pe deplin? Teoretic, această limită ideală există. Dar, ca și cunoașterea noastră în general, ea se îndepărtează pe măsură ce încercăm să ne apropiem de ea.

Scriitorul, mai cu seamă cel foarte înclinat spre a-și conștientiza creația, tocmai asta încearcă: să împace „legea" cu „hazardul", să descopere „legea hazardului". Paradoxul însă este

---

[1] Cf. Karl R. Popper, *op. cit.*, p. 210. Așa cum am mai arătat, în definiția lui Popper „conceptul de «hazard» nu este opus conceptului de «lege»", de aceea el și consideră „șirurile de probabilitate ca fiind «*cvasi*aleatoare»". Această terminologie mi se pare adecvată demersului meu, dacă nu o umplu cu sensul tare, logico-matematic, pe care i-l dă Popper.

evident: o dată descoperită această lege, hazardul nu ar mai fi hazard, căci tocmai partea de imprevizibil, de inexplicabil din el îl face să fie ceea ce este, cu partea lui cea „rea", dar și cu partea lui cea „bună", de forță ce trezește și hrănește creativitatea și inventivitatea din fiecare artist (dar și din fiecare om care *face*). A învinge hazardul și totodată a sta sub zodia hazardului victorios: iată, cred, supremul pariu al artistului, de care el este însă arareori conștient. Acest paradox nu se poate rezolva decât tot printr-un hazard, care să facă posibilă această imposibilă coincidență, ce nu este nimic altceva decât domnia necesității. Când Stendhal scrie: „Iar eu trag un bilet la o loterie al cărei mare câștig se reduce la: a fi citit în 1935"[2], el nu face o simplă butadă. Dimpotrivă, el știe bine, fiind înzestrat cu un puternic simț al relativului, în speță cu cel al relativității istoriei literaturii, că a intrat într-un joc de hazard, al cărui „risc" trebuie să și-l asume până la capăt: „eu scriu probabil ca un orb niște lucruri foarte plicticoase chiar și pentru 1835, ce să mai vorbim de 1880"[3]; „nu sunt timid, nici melancolic scriind și expunându-mă riscului de a fi fluierat"[4]. Asupra acestei chestiuni s-ar putea glosa la nesfârșit. Cunoașterea „condițiilor inițiale" ale „jocului" nu poate fi niciodată exhaustivă – or tocmai de acel ceva rămas, eventual în mică proporție, în afara cunoașterii, poate să depindă hazardul, aducând cu el o completă răsturnare a situației – într-un domeniu atât de complex.

Chiar dacă scriitorul poate controla „evenimentul simplu" al propriei sale scrieri (dar o putem oare defini pe aceasta ca „eveniment *simplu*"? înclin mai curând să cred că nu, și că

---

[2] *Viața lui Henry Brulard. Amintiri egotiste*, Editura pentru Literatură Universală, 1965, p. 232. Traducere, prefață și note de Modest Morariu.

[3] *Ibidem*, p. 77.

[4] *Ibidem*, p. 254.

instaurarea unei opere este un conglomerat de evenimente: un eveniment simplu ar fi, de exemplu, doar găsirea – comportând totdeauna, când e „bună“, un grad de hazard – unei rime), el nu poate controla rețeaua de șiruri (cvasi) aleatorii în care se prinde, se include prin „experiența“ („jocul“) scrierii. Aceasta nu e dată o dată pentru totdeauna, dimpotrivă, e ca un teren mișcător, făcându-se și refăcându-se întruna. Chiar dacă el poate opta pentru un mod sau altul al „experienței“, exercitându-și astfel liberul arbitru, multe aspecte ale acesteia îi scapă în parte sau cu desăvârșire, ca, de exemplu, umoarea, pasageră sau persistentă, a unui critic (care îi poate „strica jocul“ pentru multă vreme, sau, de ce nu, chiar pentru totdeauna), a unui editor etc., sau momentul inserției sale – care ține de ceva cu totul incontrolabil: momentul nașterii sale – în istoria literaturii, printre anumiți scriitori și nu alții, oferit unui anumit public și nu altuia etc.

Opacizarea semnificantului, sau, la polul opus, transparența acestuia – Mallarmé și Stendhal – sunt două soluții, ce încearcă a spori șansele unor repetate resurecții *în timp*, de reducere a riscului, de câștigare a „lozului cel mare“. Este ca și cum scriitorul și-ar construi opera ca pe un aparat multifuncțional, un aparat de prins și de transformat hazardul în necesitate, care să reducă la minimum factorii de risc ai receptării, așa cum va avea ea loc în mod imprevizibil, generație după generație. Paradoxul – suntem din nou în plin paradox – este că soluțiile, deși absolut opuse, mizează amândouă pe o formă sau alta de ambiguizare masivă. Poate că o teorie a „operei deschise“ ar trebui să ia în considerație și acest aspect al problemei: prin „opera deschisă“ șansele par a crește – aceasta este cel puțin iluzia scriitorului –, pariul este ca și câștigat. Dar tocmai între acest „ca și“ și reușita propriu-zisă se desfășoară tot jocul. Atâta vreme cât te afli încă în spațiul lui „ca și“ ești cu tot jocul în față, calculându-ți încă o

dată și încă o dată șansele de a intra într-o istorie a literaturii, cu fiecare „aruncare de zaruri". Alt paradox: există oare un corpus de reguli imuabile, izvorât din practica multiseculară a literaturii, care să-ți asigure, să-ți garanteze, fie și numai într-o oarecare proporție, intrarea în mult râvnitul templu? Nu, și tot practica multiseculară arată acest lucru, căci nu respectarea, ci transgresarea, inventarea de noi reguli poate oferi o șansă: rămânând același, „jocul" își schimbă așadar întruna regulile imediate, particulare, păstrându-le doar pe cele mai generale, și mai necontrolabile.

Dar un spațiu al literaturii poate fi definit și în afara oricărei diacronii, ca sincronie pură, ca un continuum omogen, în sensul că aici zonele virtuale pot deveni într-o oarecare măsură previzibile, în funcție de cele reale. Este și un spațiu al raportărilor mereu multiplicate, în care apariția fiecărei noi opere, sau metaopere, modifică întreg ansamblul. Mirajul sporește, o dată cu sentimentul că jocul nu este jucat o dată pentru totdeauna, că o intrare în spațiul literaturii ca spațiu al istoriei literaturii nu este o intrare definitivă, ci, dimpotrivă, stă sub semnul unei incertitudini, al unui provizorat. Există totuși și „mari vârfuri", care sunt cruțate de regimul acestei perpetue amenințări. Pentru marea majoritate a scriitorilor jocul se joacă însă o dată cu fiecare nouă generație de cititori. O formă atenuată a acestor „intrări" și „ieșiri" alternate este așa-numita intrare „în conul de umbră" sau „într-o perioadă de eclipsă": rămânând în templu, căci istoriile literaturii continuă să-l consemneze, scriitorul este totuși sau cvasiuitat (cazul cel mai frecvent) sau repudiat de cei care citesc.

Acest spațiu al literaturii ca sincronie (și acronie) este analog unei biblioteci cu unele rafturi în parte sau cu desăvârșire goale, și cu cărți ale căror locuri se schimbă întruna, când li se adaugă noi cărți, ca după regulile unui joc bizar. A intra în el

înseamnă a participa la marea construcție a Intertextului, niciodată terminată, niciodată definitivă, prin mijlocirea căreia operele vechi se înnoiesc la nesfârșit, iar cele mai recente își arată un chip al lor străvechi. Este un *perpetuum mobile*, un joc mecanic parcă, de la care sunt excluși – căci el se desfășoară dincolo de voința lor – tocmai cei care scriu sau au scris cărțile. Este un spațiu al Lecturii, în care Operele își atrag ca într-o bună și frumoasă capcană Cititorul, abandonându-l apoi aici cu totul, spre a-l lăsa să se descurce singur în ambiguitățile lor, sau, dimpotrivă, conducându-l cu autoritate prin labirintul alcătuit de ele. A intra în acest spațiu al literaturii înseamnă a fi un bun cititor, un cititor care să fie atât de liber și totodată atât de supus hazardului în actul de lectură, pe cât îl vrea, pe cât îl îngăduie opera. Cel care izbutește – prin ce fericit hazard? – să se mențină astfel în acest spațiu al literaturii ce-și realizează virtualitățile prin lectură, devine el însuși un fel de autor, participând la actul-jocul creației. Cultura, educația gustului, inițierea metodică, dar și o clipă de șansă, de bună intuiție, de bună „inspirație" (adică de hazard favorabil pe care știe să-l recunoască și pentru care știe să opteze) pot fi chei care descuie o asemenea poartă. Nici una dintre ele nu este de ajuns, nici una nu este de prisos. Prezența și activitatea seriilor infinite de cititori, ca indivizi, dar și ca membri ai unei colectivități reprezentative pentru un anumit moment istoric și pentru o anumită societate, este poate factorul cu adevărat decisiv în felul cum sunt „făcute jocurile". El introduce o maximă complexitate, dar și – în ciuda faptului că „predicția" „se deduce"[5] cu extremă dificultate – criteriul cel mai sigur pentru aproximarea unor posibilități și probabilități, altfel spus un criteriu al necesarului. Spațiul acesta este și cel al

---

[5] Cf. Karl R. Popper, *op. cit.*, p. 210.

scriitorului în ipostaza sa de cititor, ipostază ce participă la însuși procesul scrierii operei.

Mai propun însă și o altă definiție (încă multe altele, fără îndoială, sunt cu putință): spațiul literaturii ca loc al invenției și al cunoașterii artistice, ca loc al instituirii operei. Ea poate fi dată numai dintr-o perspectivă poietică, și comportă cel mai mare grad de intimitate între subiect și obiect, adică între autor – în sensul cel mai tare al cuvântului, căci mai există și un sens mai slab: cititorul ca autor – și opera sa pe cale de a se face. Este un spațiu al imaginarului, al fantasmaticului, al posibilului, un spațiu al ficțiunii și al necesității inexorabile, în care nimic nu-l constrânge și totul îl constrânge pe scriitor, aservit unei exigențe implacabile pe care singur și-a prescris-o, pe care o caută, pe care nu o va găsi poate niciodată, pe care, o dată găsită, o poate pierde oricând: o bună relație cu opera sa. A intra în spațiul literaturii înseamnă pentru el a intra în această bună relație cu opera sa pe cale de a se face, a avea puterea de a-și instaura opera. Neputincios, rămâne în afară, nefericit și nostalgic, amintindu-și de momentele când se afla înăuntru ca de clipe petrecute într-un paradis pierdut. Amintindu-și, în cazul când a avut privilegiul de a pătrunde (și neșansa de a fi expulzat), sau închipuindu-și acele momente.

El ar vrea să poată controla intrarea în acest spațiu către care neîncetat aspiră. „Inspirația“, „harul“, ținând de un hazard ce-l trădează adeseori, nu-i oferă nici o certitudine. Ele sunt oricând posibile, oricând probabile, niciodată sigure. Oricând pot înceta cu desăvârșire. Este spaima cea mare. Nu există oare o soluție prin care totul să capete forma unui act cotidian, oricând reproductibil? El încearcă atunci să recurgă, ca la o rețetă magică, sau chiar ca la o rețetă obișnuită, la diferite procedee – cele pe care le intuiește ca potrivindu-i-se cel mai bine –, la exercițiul scriptural ritualizat sau cultivat ca gestualitate mecanică în

vederea basculării lui în scriitură literară, la diferite forme de asceză sau, dimpotrivă, de „desfrâu", metodic cultivate (cazul lui Rimbaud este bine cunoscut), care îi provoacă stări vizionare (*La lettre du voyant* este și un program de conjurare, supunere a hazardului; de fapt, orice astfel de text programatic are și această funcție) ce-l propulsează în spațiul literaturii (într-o activitate de cunoaștere prin creație).

Spațiul literaturii este, în această descriere pe care o încercăm aici, o *praxis* specifică, în care scriitorul se vede pe neașteptate, prin surprindere proiectat (făcând un *salt în*), sau în care pătrunde anevoios, printr-o încăpățânată răbdare, parcă subțiind treptat, cu un instrument fin, dur și totodată fragil, un perete metalic masiv și compact (este senzația pe care o are Kafka, dacă nu mă înșel). Un *incipit* nu duce uneori la nimic și trebuie aruncat cu totul, iar alteori joacă rolul unui „Sesam, deschide-te!", el secretând parcă întreaga carte și, o dată cu ea, un spațiu literar propriu. Toți marii – și mai puțin marii, probabil – scriitori, de altfel, ajung la o formă paradigmatică de *incipit*, după care pot fi ușor recunoscuți. *Incipit*-ul joacă parcă rolul unei formule magice, datorită căreia eul scriptor poate trece un prag ce separă un „dincoace" de un „dincolo", un domeniu al nonliteraturii de domeniul specific literaturii. *Incipit*-ul poate fi un mod foarte eficace de a „surprinde" un moment favorabil al „hazardului" – de a-l „surprinde" sau a-l „produce": suntem prizonierii unui cerc vicios. Oricum, scriitorul știe că unul dintre pragurile cele mai dificile ale muncii sale este cel al primului cuvânt: o dată scris acesta, este ca și cum s-ar declanșa un mecanism obscur, ascultând de legi proprii și funcționând într-o mare măsură parcă de la sine, prin medierea mâinii care scrie parcă în afara voinței scriitorului. Senzație înșelătoare: ea scrie tocmai sub comanda unui eu scriptural, auctorial, și nu a unuia biografic, cotidian, ea scrie într-o stare de „transă", adică de eliminare a oricăror factori

perturbatori ai procesului de facere a operei: „A imagina și a imagina cu condeiul în mână sunt două lucruri diferite" (Ricardou).

Unii autori scriu cu precădere, într-o primă etapă, texte ce se situează la frontiera literaturii, construindu-și parcă pentru uz propriu o știință critică, o poietică (ce se deschide către o poetică) minimă, cu caracter eventual provizoriu, urmând a fi folosită și, implicit, dezvoltată și consolidată prin scrierea „marilor" opere. Ele sunt menite a juca rolul unei trambuline care să-l arunce pe autorul lor peste acea frontieră – lângă care se află –, în plin punct central al spațiului literaturii. Pentru Stendhal – mare teoretician al unei „scriituri rapide" –, a scrie un jurnal, sau un alt fel de text cu caracter autobiografic[6], sau scrisori, are în comun cu a scrie un roman însăși materialitatea gestului de a scrie, de a trasa litere pe o coală de hârtie percepută în materialitatea ei, de a desfășura o anumită activitate fizică sinestezic percepută de întregul corp angajat în ea. A o desfășura fără întrerupere, adică zilnic, fără a aștepta momentul privilegiat al inspirației, determinat de condiții incontrolabile ce, la limită, pot să nu se mai reproducă niciodată, oferă o șansă de a stabili și menține un punct de contact, fie și nespecific, dar identic în materialitatea lui, cu cealaltă activitate, cea artistică. Materialitatea gestuală și obiectuală, pulsiunile corporale ale subiectului scriptor pot fi deci o rampă de lansare în spațiul literaturii, în specificitatea acestuia. E o strategie de care Stendhal uzează în mod foarte conștient, o propedeutică și o etică: „Spre a mă apuca de

---

[6] Argumentele lui Philippe Lejeune (*Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975; *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature, aux médias*, Seuil, 1980) – care se situează, prin studiile sale, la frontiera dintre documentul trăit și literatură, descoperind că formula „Je est un autre" poate funcționa și pentru primul – vin în sprijinul ideii pe care o susțin aici.

scris, așteptam întotdeauna momentul geniului. Nu m-am lecuit de mania asta decât mult mai târziu. (...) Această prostie a avut un efect dăunător asupra cantității lucrărilor mele. Și în 1806 încă mai așteptam inspirația ca să mă apuc de scris. (...) Dacă prin 1795 aș fi vorbit despre proiectul meu de-a scrie, poate că s-ar fi găsit vreun om de bun-simț care să-mi fi spus: «Geniu, ne-geniu, scrie în fiecare zi timp de două ore». Acest sfat m-ar fi făcut să folosesc zece ani de viață irosiți prostește în așteptarea geniului"[7]. „La 10 ani am comis în mare taină o comedie în proză, sau, mai exact, un prim act. Lucram puțin, pentru că așteptam momentul geniului, adică acea stare de exaltare ce mă apuca pe atunci de vreo două ori pe lună"[8].

Acest mod de a vedea lucrurile: regularitatea muncii și cantitatea mare de texte „produse" oferă șanse mai mari ca o parte din acele texte să fie „literatură adevărată", „literatură foarte bună", sau chiar „literatură genială" – mod de a vedea pe care l-am întâlnit și la unii scriitori români contemporani –, *extrapolează, inconștient, regula cea mai importantă a jocurilor de hazard: cu cât încercările sunt mai numeroase, cu atât șansele de a câștiga cresc*. Scriitorul poate așadar miza pe „rapiditate", pe marea cantitate de pagini „scrise repede", atât de repede încât scrisul devine „ilizibil": „În mai puțin de-o oră am scris aceste douăsprezece pagini, și încă oprindu-mă din când în când ca să încerc să nu scriu lucruri insuficient de clare, pe care aș fi silit să le șterg"[9]. „31 decembrie 1835. Omar. Început această carte din care iată cea de a trei sute douăzeci și cincea pagină, și-o sută în plus: în total, patru sute la... 1835. *Rapiditate*

---

[7] Stendhal, *op. cit.*, pp. 199-200.

[8] *Ibidem*, p. 118.

[9] *Ibidem*, p. 218. Cf. și textul despre „viteză" al lui Valéry, citat în „Argumentul" la această carte.

(subl. ns.): la 3 decembrie 1835 eram la pagina 93, la 31 decembrie, la 325: 232 în 28 de zile, în care am fost și la Civita Vecchia. Nici o activitate în zilele de călătorie și în ziua sosirii aici, o zi sau două fără să scriu. Așadar, în 23 de zile, 232, sau zece pagini pe zi, de obicei optsprezece sau douăzeci de pagini pe zi, iar în zilele de corespondență, patru sau cinci sau nici una. Cum aș putea fizic scrie bine? De altfel, scrisul meu urât mă apără de indiscreți. 1 ianuarie 1836"[10]. „*Scrie repede* (subl. ns.) observațiile făcute cu prilejul călătoriei tale la Échelles. E tot ce poate fi mai folositor: eu am început să fac acest lucru"[11]. „Sosind la Autun, mi-am pierdut toate cheile de la cuferele trăsurii, și scriu în timp ce Joseph împreună cu un lăcătuș încearcă niște chei false"[12]. „O scrisoare pe săptămână cu tot ce-ți va trece prin cap; nici un fel de pregătire, greșeli de ortografie; eu însumi fac o sumedenie și-mi plac; văd că nu ai făcut nici o ciornă, și nu există ceva mai tâmpit decât scrisorile cu ciornă"[13]. „Inspirația", „geniul" presupun starea de „așteptare": „Acolo, pe masa T, scrisesem primul meu act, sau chiar toate cele cinci, din drama pe care o numeam comedie, așteptând momentul inspirației, ca și cum ar fi trebuit să-mi apară un înger"[14]. Noua scriitură stendhaliană *contestă însă tocmai această stare de „așteptare", care irosește clipe prețioase în timpul cărora zarurile ar putea fi de nenumărate ori aruncate. Ea mizează pe „rapiditate" nu numai pentru că aceasta este o formă a fidelității față de*

---

[10] *Ibidem*, p. 230.

[11] Stendhal, *Scrisori către Pauline*, Editura Univers, 1975, p. 101. Traducere, prefață și note de Modest Morariu.

[12] Stendhal, *Memoriile unui turist*, vol. I, Editura Sport-Turism, 1976, p. 75. Traducere, prefață și note de Modest Morariu.

[13] Stendhal, *Scrisori către Pauline*, ed. cit., p. 80.

[14] Stendhal, *Viața lui Henry Brulard. Amintiri egotiste*, ed. cit., p. 118.

mâna care scrie, un mod de a i te încredința ei, dar și pentru că „rapiditatea" poate fi bun conducător de hazard favorabil. Asemenea practici își au riscurile lor, care ar fi acelea de blocare, de rămânere definitivă în afara spațiului literaturii, și sunt rare cazurile de mari creatori care și-au pregătit astfel – prin exerciții scripturale extraliterare – momentul de instaurare a operei. Încercările proustiene de de-construire și re-construire, prin pastișare și traducere, a unor texte, articolele și eseurile sale au aceeași funcție.

Intrarea în spațiul literaturii poate fi văzută și ca o intrare dintr-un plan existențial într-unul scriptural, ca o tentativă de a depăși ruptura care, conform unui clișeu curent, le separă. Trecerea ar fi facilitată de o relație de izomorfism între cele două planuri, sinestezic percepută de subiectul creator. A descifra în toate articulațiile mecanismul prin care un individ *intră* din spațiul existențial în spațiul literaturii ar însemna a descifra ceea ce până acum rămâne secretul genezei operei. „Mâna care scrie" ar putea fi socotită, atât în sensul cel mai propriu, cât și într-un sens figurat, locul cel mai perceptibil de coincidență între cele două planuri. Nu e o simplă întâmplare – semnificația faptului este, dimpotrivă, foarte profundă – că experiența mâinii, descoperită cu uimire ca parte din trupul propriu, dar parte care este totodată și parcă întreg cu un anume grad de autonomie, mâna străină și în același timp atât de intim a ta, este trăită până la sfâșiere de mulți scriitori (mai cu seamă de poeți). Există un text de Nichita Stănescu prin care ne este comunicată tocmai o atare experiență: nașterea la conștiința poeziei coincide cu sentimentul unei perceperi stranii a mâinii, în apartenența și non-apartenența ei la propriul trup, în relația ei familiară și totodată de înstrăinare față de acesta. Uimitoare de-a dreptul sunt mărturiile lui Arghezi, uimitoare pentru că, deși poet al „cuvintelor potrivite", el se situează prin ele pe linia lui Rimbaud („Je est un

autre" este un echivalent al blanchotienei „mâini care scrie") și a dicteului suprarealist, aducând încă o dată dovada că „impersonalizarea creatoare" este unul dintre cele câteva invariante fundamentale ale oricărei „faceri" artistice: „Condeiul s-a substituit însă facultății de a gândi, până la excluderea radicală: sunt incapabil să rostesc un gând dacă nu țin de vârf un băț de cerneală. (...) Dacă fără voie și fără punct de plecare, îmi vine de la sine condeiul între degete, (...) atunci am impresia că altcineva scrie cu mâna mea, și poate să scrie uneori chiar foarte frumos, și din această pricină nu-mi atribui nici un merit, atâta vreme cât nu-l înțeleg"[15]. „Cineva, care nu-i el (artistul – n. ns.), care-i nu știi cine, de unde și cum, călăuzește mâna abandonată între întuneric și zare. Sunt linii în desenul unei idei și al unei forme, care aparțin unei preciziuni exterioare și unui dictat străin controlului individual"[16]. „Niciodată nu m-am gândit în ajun la ceea ce voi scrie a doua zi și în fiecare zi, de treizeci de ani încheiați, am scos mâna de la inimă și de la minte și am apăsat-o pe foaia albă, pe întuneric, ca o ștampilă de sânge"[17].

Mâna argheziană „joacă" (își joacă șansa), dar se și joacă: făcând din cuvinte jucării, se joacă cu ele. Cele două sentimente, cel al mâinii care scrie (care *joacă*, aruncând mereu invizibile zaruri) parcă în ciuda voinței scriitorului, sau, mai bine zis, parcă în afara participării și controlului acestuia, și cel al mâinii care *se joacă* sunt la fel de acute, aparținând amândouă unui spațiu al ludicului. Totuși, mi se pare că Arghezi îl explicitează (deci îl conștientizează) mai insistent, mai dezvoltat, pe cel de-al doilea, ce-i este mai particular, mai specific (primul

---

[15] Tudor Arghezi, *Ars poetica*, ediție îngrijită, prefață și note de Ilie Guțan, Editura Dacia, 1974, p. 207.

[16] *Ibidem*, p. 77.

[17] *Ibidem*, p. 118.

ar fi un numitor comun tuturor poeților: dar de ce nu și al doilea? este și aici, ca și în oricare asemenea etichetări, clasificări, caracterizări, o chestiune de dozaj, de a stabili mai ales proporția), și care ajunge să-l escamoteze pe primul, cel puțin în receptarea operei sale: „Mai scurt, m-a posedat intenția de a împrumuta vorbelor însușiri materiale, așa încât unele să miroasă, unele să supere pupila prin scânteiere, altele să fie pipăibile, dure sau musculate și cu păr de animal. Toată viața am avut idealul să fac o fabrică de jucării și lipsindu-mi instalațiile, m-am jucat cu ceea ce era mai ieftin și mai gratuit în lumea civilizată, cu materialul vagabond al cuvintelor date“[18].

Crearea unor lumi *ieșite din mâna lui* îi dă poetului un sentiment al atotputerniciei și al unei munci făcătoare de noi universuri, infinit posibile. Mâna care scrie este, în această ipostază, o mână demiurgică, jocul ei fiind unul demiurgic: „Vreau acum să construiesc un câine / dar mi-e greu să mă țin după el / îmi fuge din vârful creionului / ba chiar mi-l mușcă / și parcă văd că trebuie să scriu cu degetul / sau cu o pușcă / să zidesc / un cățel / un purcel / o găină / o albină / peste toate sunt regină“[19] //.

Pentru stadiul în care se află acum cunoștințele noastre cu privire la instaurarea, geneza operei literare, tot ceea ce ne putem în primul rând propune este – am mai spus-o – să alăturăm, să comparăm, să suprapunem mărturii oferite de scriitorii înșiși, încercând să aproximăm apoi (totdeauna – dar e bine așa – cu sentimentul acut al neputinței de a conceptualiza cu adevărat, de a pune în termenii unui discurs logic până la capăt, coerent, experiența însăși a facerii operei), legile cele mai generale ale creației artistice, printre care o „lege a hazardului", pe

---

[18] *Ibidem*.

[19] Irina Mavrodin, „Geneză", în *Picătura de ploaie*, Cartea Românească, 1987, p. 41.

care încerc să o identific aici (nu spun: să o elaborez sau să o descriu; tot ce îmi pot propune este să pun în evidență această „lege a hazardului“ ori de câte ori îi intuiesc prezența).

Paradoxul in-formării simultane a sensului prin formă, a formei prin sens – „poezia este o lungă ezitare între sunet și sens“, spune Valéry –, are loc în cadrul unui proces analogic (sinestezic) ce operează simultan o permutare între spațiul existențial și cel al literaturii, între spațiul literaturii și cel existențial (relație biunivocă). Această permutare ține și ea de „condiții inițiale“ imprevizibile, indeterminabile (încă?), deci de hazard. Unul dintre cazurile cele mai semnificative: cel al lui Proust. În textul proustian, memoria involuntară procedează întotdeauna în termeni de creație scripturală. Ea „creează“ sau „re-creează“ o realitate cândva trăită, ce devine (pentru subiect) însăși realitatea unei noi ordini, a unui nou cosmos, care este spațiul literaturii. Nu trebuie să ne imaginăm că „metoda“ memoriei involuntare constă în reprezentarea unei amintiri involuntare de către o scriitură ce succede acesteia, că, așadar, de fiecare dată când ar avea loc, experiența existențială a memoriei involuntare ar duce la o continuare a romanului proustian, la o nouă intrare, deci, în spațiul literaturii, romanul progresând prin transcrierea (reprezentarea) acestei experiențe existențiale (de fapt imposibil de controlat, căci se află cu desăvârșire la bunul plac al hazardului). Un atare mod de a ne închipui geneza romanului proustian ar fi simplist, eronat. Dimpotrivă, analogia dintre cele două senzații, una prezentă, alta trecută, analogie ce declanșează procesul memoriei involuntare, este totodată și analogie cu o anume mișcare, formă scripturală, cu un anume „stil“ (pentru a vorbi în termeni proustieni). Acesta nu „înveșmântează“ o anume realitate, ci se naște o dată cu ea. Cu alte cuvinte, toate semnele înscrise în romanul proustian ne spun că experiența memoriei

involuntare este făcută de Proust în și prin scriitură. Și aici poate „intra în joc" o strategie comportamentală a celui care scrie, care, prin recurență, poate ajunge la adecvarea tot mai strictă a unui model comportamental, reglat, din aproape în aproape, lucrurile cele mai mărunte putând să joace în acest caz un rol însemnat, în vederea obținerii unei variante a lui cât mai stabile, mai controlabile și mai productive. Aș compara această reglare, acest exercițiu care tinde către virtuozitate, cu exercițiul jucătorului ce încearcă să-și regleze mișcarea prin care agită și apoi aruncă zarurile, în scopul de a realiza cât mai multe rezultate câștigătoare. Fiecare scriitor își caută singur acest model comportamental – imitat poate la origine după vreun „maestru" care l-a introdus în această extraordinară inimitate a sa –, inventând, o dată cu el, și propria-i știință despre criteriile operei și a operațiilor care o instaurează. O anumită relație de condiționare (ceea ce am putea numi un reflex condiționat) se poate stabili între trup (*mână*, în primul rând), obiectul cu care se scrie – creion, stilou, pix, mașină de scris etc. –, hârtie (calitatea, formatul ei pot avea din acest punct de vedere poietic importanța lor), mediul ambiant, în sensul mai larg sau mai restrâns al cuvântului, coordonată ce presupune un număr enorm de factori (unii scriitori, cu mare putere de concentrare, de abstragere, izbutesc să-i anihileze mental), și intrarea în spațiul literaturii. Pentru Blanchot, prezența materială a „mâinii care scrie", a gestului ei prin care scriitorul intră în „spațiul literar", are o participare mai semnificativă la crearea operei decât impalpabilul proiect imaginar, care o pune în acțiune, dar față de care ea are un anumit grad de autonomie, ca și materialul asupra căruia ea operează, supunându-i-se, dar și împotrivindu-i-se, modelându-l astfel treptat. Dacă „opera spiritului nu există decât în act" (Valéry), spațiul literaturii, în ipostaza lui cea mai specifică, nu

există decât în act, în actul mâinii care scrie, prin care se intră în el. Iar a intra în spațiul literaturii este totuna cu a crea un spațiu al literaturii, prin mijlocirea unui hazard re-cunoscut ca necesar, controlat și re-produs.

O rezolvare a antinomiei Hazard – Necesitate

„...hazardul, adică împrejurări prea complexe spre a fi analizate, jucând aici rolul capital."
Élie Faure

„Tot ce există în univers este fructul hazardului și al necesității."
Democrit

Printr-o funcție critică imanentă, întreaga operă a lui T.S. Eliot – în marea ei diversitate – contribuie la elaborarea conceptului de „impersonalizare creatoare", sinonim în contextul acestei cărți cu cel de „mână care scrie". În acest plan al imanenței, nu mai mult de cât opera altor mari creatori, sau să spunem mai bine: la fel de mult ca opera altor mari creatori, gradul de prezență a acestei stări de „impersonalizare" a creatorului poate deveni – chiar conform unor afirmații mai explicite ale lui Eliot – unitate de măsură pentru valoarea operei.

Cred că în abordarea unei problematici a relației dintre literatură și hazard, conceptul de „impersonalizare creatoare" („mâna care scrie") poate deține o poziție privilegiată, adică mai productivă. El poate sta în centrul unei problematici a eului auctorial, atât de dezbătută în momentul de față, contribuind la clarificarea conceptului de literatură ca produs specific al unei activități specifice, cea a scriitorului, activitate ce nu se poate

confunda cu cea a cititorului – după cum tind să afirme unele direcții teoretice –, chiar dacă amândouă au în comun anumite mecanisme. Prin acestea se revelează nu o coincidență, ci o complementaritate de statut, cu specific care variază în funcție de diferitele ocurențe istorice, în planurile *diferite* ale creației și ale lecturii.

Conceptul de impersonalitate (sau impersonalizare) creatoare se impune și poate fi formulat în primul rând pe temeiul unei recurențe terminologice – termeni aparținând aceluiași câmp semantic, dispuși eventual în cupluri antinomice: personal-impersonal, personalitate-impersonalitate, eu referențial-eu mitic, eu creator-eu biografic (cotidian) etc.; uneori apărând în formulări metaforice: „nuntire" la Flaubert, „decolare" la Proust etc. – pe care am întâlnit-o în cărțile scriitorilor înșiși. Deși conceptul începe să cristalizeze în momentul pe care l-am identificat ca fiind cel al unei rupturi dintre oralitate și scripturalitate, și deși își află aplicația exemplară, spectaculoasă la literatura ce succede acelui moment[1], el are o valoare de generalitate – confirmată și de textele lui Eliot –, aflându-și aplicarea la *orice* tip de literatură (doar gradul de aplicabilitate variază).

Acest concept poate să controleze ceea ce este profund revelator pentru specificul producerii operei (de către artist, nu de către cititor) și al operei înseși: mișcarea de du-te-vino dintre instanța auctorială („mâna care scrie") ce instituie textul-operă, și textul-operă însuși, mișcarea prin care cei doi termeni se modifică reciproc pe măsură ce textul-operă (spunerea despre facere) se săvârșește, *mișcarea ciclică, progresând printr-o acumulare de opțiuni prin care hazardul este integrat unei ordini,*

---

[1] Pentru mai ample considerații asupra „impersonalizării creatoare", cf. Irina Mavrodin, *Poietică și poetică*, Univers, 1981.

acțiune prospectivă într-un infinit aleatoriu devenit, în și prin scriitură, finitudine necesară.

Principalul text din Eliot consacrat elaborării conceptului de impersonalitate creatoare se intitulează *Tradiție și talent personal*. El al apărut în 1919, dată la care marile experiențe ale unei scriituri radical impersonalizate se produseseră în parte, ceea ce îi conferă alura și funcția de sumă teoretică și de artă poetică, ivită *post factum*, ca toate marile arte poetice. În raport cu alte texte – din Flaubert, Rimbaud, Mallarmé, Lautréamont, Baudelaire, Ion Barbu, Arghezi, Blaga, Hofmannstahl, Thomas Mann, Rilke, Poe, Valéry, Proust etc. –, în care este exprimată cu acuitate această experiență a impersonalizării creatoare și a impactului cu hazardul pe care ea îl presupune, dar sub forma unui discurs discontinuu, a unor sintagme fulgurante, textul lui Eliot are un caracter aproape sistematic, și normativ. Este poate textul cel mai sistematic și mai explicit scris de către un artist în această chestiune a impersonalității creatoare și, prin insistența lui didactică, prin lipsa lui de ambiguitate (să ne gândim la ambiguitatea textelor teoretice ale lui Mallarmé pe aceeași temă!), cel mai categoric (spre a nu spune cel mai radical, termen care ar putea duce la o confuzie, căci și comunicarea fulgurantă poate fi radicală, ba chiar, de obicei, ea este cea cu adevărat radicală). Din acest punct de vedere, Eliot este ceea ce este Valéry în raport cu Mallarmé: un moment nodal, de răscruce, prin care termenul cristalizează. Dar nu sub forma propusă de marii vizionari ai secolului al XIX-lea, ci sub o formă dimensionată în primul rând istoric și livresc. Încă din titlu ni se propune antinomia tradiție (intrată astfel în sfera semantică a impersonalității) – talent personal. Suntem în fața unei abordări cu totul originale a conceptului de impersonalitate creatoare, care-l articulează în mod inedit și convingător la o problematică a intertextualității (fără ca, bineînțeles, termenul de intertextualitate să apară în

textul lui Eliot): „preferăm repetiției noutatea. Tradiția este o problemă cu semnificații mult mai largi. Nu poate fi moștenită; dimpotrivă, dacă o urmărești, trebuie să o cucerești cu mare trudă. Ea implică în primul rând simț istoric, despre care am spune că este aproape indispensabil oricui vrea să rămână poet după vârsta de douăzeci și cinci de ani; la rândul său, simțul istoric implică o percepție a trecutului nu numai ca trecut, ci și ca prezent; simțul istoric obligă să se scrie nu numai respirând prin toți porii același aer cu întreaga generație proprie, ci cu sentimentul că întreaga literatură a Europei de la Homer încoace și, înăuntrul ei, întreaga literatură a propriei țări au o existență simultană și se situează în același plan. Acest simț istoric, care este un simț al atemporalului ca și al temporalului și al unității dintre temporal și atemporal, este cel care îl face pe scriitor să fie tradițional. Același simț istoric îi dă scriitorului cea mai acută conștiință a locului său în timp, a propriei sale contemporaneități. Nici un poet, nici un artist de nici un fel nu poate fi pe deplin înțeles singur. Semnificația sa, felul în care este apreciat, stau în raportarea sa la poeții și artiștii din trecut. Nu poate fi valorificat singur: pentru comparare și deosebire trebuie așezat printre cei ce nu mai sunt. *Consider că acest principiu ține și de critica estetică, nu numai de cea istorică;* imperativul adaptării, al participării, nu se îndreaptă numai spre el; *când se naște o nouă operă de artă, acest fapt se repercutează totodată asupra tuturor operelor care au precedat-o*"[2]. Cuvintele cheie aici sunt cele de „existență simultană", prin care întreaga literatură este percepută sincronic, ca tot, trecutul fiind luminat prin prezent, prezentul prin trecut, prin depășirea opoziției „temporal"-"atemporal". Apariția unei noi opere modifică întreg

[2] T.S. Eliot, *Tradiție și talent personal*, în Pater, Chesterton, Eliot, *Eseuri literare*, Editura pentru Literatură Universală, 1966, pp. 222-223, traducere de Virgil Nemoianu. Subl. ns.

sistemul, inclusiv în dimensiunea lui estetică și valorică. Ideea este reluată în continuare: „Monumentele existente alcătuiesc laolaltă o ordine ideală, care prin introducerea unei opere de artă noi (cu adevărat noi) este *modificată* (subl. ns.). Înainte ca noua operă să fi luat naștere, ordinea existentă este desăvârșită; pentru ca ordinea să se mențină și după nașterea noului, este nevoie ca *întreaga* (subl. în text) ordine existentă să fie schimbată, fie cât de puțin; iar în acest fel relațiile, proporțiile, valorile fiecărei opere de artă față de întreg sunt revizuite; în aceasta constă împletirea între vechi și nou. Oricine a acceptat ideea acestei ordini, a formei literaturii engleze, europene, va admite că *nu este absurd ca trecutul să fie modificat de prezent* (subl. ns.), după cum prezentul este îndrumat de trecut. Iar poetul care e conștient de aceasta, va fi conștient de marile sale dificultăți și răspunderi"[3].

Extrem de important și de specific mi se pare aici faptul că Eliot încearcă să definească procesul de impersonalizare în dimensiunea lui culturală, livrescă, percepută ca simț al tradiției și al istoriei: „Accentuăm din nou că poetul trebuie neapărat să-și creeze și să-și dezvolte conștiința trecutului, și această conștiință trebuie să și-o dezvolte în continuare de-a lungul întregii sale vieți. Astfel *are loc o continuă renunțare la eul propriu*, așa cum este el la un moment dat, în favoarea a ceva mai valoros. *Progresul unui artist este un continuu sacrificiu de sine, o continuă anulare a personalității sale. Ar mai rămâne de definit procesul de despersonalizare și legătura sa cu simțul tradiției*. Putem spune că prin această despersonalizare arta se înrudește cu condiția științei. Propun ca o analogie sugestivă reacția ce are loc atunci când un fir subțire de platină este introdus într-un recipient ce conține oxigen și bioxid de sulf"[4].

[3] *Ibidem*, p. 223.
[4] *Ibidem*, p. 225. Subl. ns.

Față de sursele franceze, cele mai concludente, la primă vedere, pentru cine încearcă elaborarea unui concept al impersonalității creatoare, dar și față de alte surse, Eliot diferă esențial, prin aceea că el îl discută nu ca proces existențial ce cunoaște, în anumite condiții – niciodată previzibile –, o permutare în plan scriptural, ci, de la bun început, ca proces situat în planul scripturalului. Posedarea unei cât mai vaste și mai aprofundate cunoașteri a literaturii, a întregii literaturi a lumii, trecute și prezente, percepută sincronic, într-o temporalitate-atemporalitate, ca tot, însușirea unor tehnici, a unei *meserii* de scriitor sunt tot atâtea prime condiții ale „despersonalizării" creatoare. „După părerea mea, poetul nu este menit să exprime o «personalitate», ci un mediu specific – care este mediu numai, iar nu personalitate – în care impresiile și trăirile se combină în moduri diferite și *imprevizibile*. Impresii și experiențe importante pentru autor ca om nu se regăsesc totdeauna și în poezie, după cum cele care se dovedesc importante în poezie joacă poate un rol neglijabil în ce privește personalitatea autorului"[5]. „Multora le place exprimarea emoțiilor sincere în versuri, și există un mic număr de oameni care știu să aprecieze măiestria tehnică. Dar foarte puțini își dau seama când este exprimată o emoție *semnificativă*, emoție care trăiește prin poezie, nu prin biografia poetului. Emoția artistică este impersonală. Iar poetul nu poate atinge această impersonalitate fără să se dăruiască în întregime muncii pe care trebuie s-o facă. Și este puțin probabil că el va ști ce are de făcut, dacă nu va ști să trăiască nu numai în actualitatea prezentă, ci și în actualitatea trecutului, dacă nu va fi conștient, nu de ceea ce e mort, ci de ceea ce a început să fie viu"[6]. „Procesul de creație poetică este în mare măsură conștient și

[5] *Ibidem*, p. 228. Subl. ns.
[6] *Ibidem*, p. 230. Subl. în text.

deliberat. (...) Poezia nu este o descătușare a emoției, ci o *desprindere de emoție*; nu este exprimarea personalității, ci o *desprindere de personalitate*. Dar, bineînțeles, numai cel care are personalitate și emoții știe ce înseamnă să vrei să te desprinzi de ele"[7].

Depersonalizarea este sinonimă cu conștientizarea actului creator și cu capacitatea de a-l controla, iar funcția ei este catarctică și survine abia în cursul acțiunii scripturale. În mult citatul pasaj, termenul de „mediu" trebuie conotat, dat fiind contextul, ca mediu saturat de cultură, de tradiție, de un prezent al trecutului, de un trecut al prezentului. Depersonalizare înseamnă, pentru Eliot, acces, prin istorie, la ordinea unei sincronii, putință de inserare, prin mijlocirea unei Biblioteci Totale, în ordinea Cărții Totale. Poetul nu poate atinge „impersonalitatea" – definitorie, după Eliot, pentru „emoția *artistică*" – decât dacă se dăruiește în întregime „*muncii*" lui, știind ce are de făcut în măsura în care va ști să trăiască „nu numai în actualitatea prezentă, ci și în actualitatea trecutului". Introducând coordonatele „muncă", „măiestrie tehnică", „actualitatea prezentă", „actualitatea trecutului", el limitează caracterul imprevizibil al impersonalizării creatoare ca evidență, cunoaștere prin revelație, socializând-o în mare măsură. Este modul său – pragmatic (anglo-saxon?) – de a introduce criteriul necesității. Poezia este impersonală în măsura în care ea știe (poetul știe, impersonalizându-se) că, oricât de nouă, ea intră într-un sistem preexistent de „emoții", „trăiri", „impresii" deja codificate prin mijlocirea unei cantități uriașe de „muncă" artistică, „măiestrie tehnică". Acest rezervor uriaș de „emoție" depersonalizată care este tradiția, resimțită ca „actualitate a trecutului", dar și ca „actualitate prezentă", posedarea lui prin cultură, buna lui folosire prin

---

[7] *Ibidem*, p. 229. Subl. ns.

talent, conferă scriitorului o certitudine, un fel de condiție liminară, necesară, deși nu suficientă, controlabilă, măcar într-o oarecare măsură. Totuși, „imprevizibile" rămân modurile diferite în care „impresiile și trăirile" se combină în acel „mediu specific"pe care „poetul este menit să-l exprime", și care „este mediu numai, iar nu personalitate".

Hazardul integrat

„... o formă oarecum necesară (necesară între altele, ceea ce lasă loc alegerii, varietății)...“

Proust

Geneza romanului *La umbra fetelor în floare*

Ca *orice* rezultat al unui act artistic, romanul *La umbra fetelor în floare* integrează intervenția unui hazard. În cazul său însă, traiectoria și urmele acestei intervenții sunt mai evidente ca de obicei, material sesizabile, strigându-și prezența într-un mod cu neputință de negat. Vorbim aici de „hazard“ (la singular deci) ca de o instanță ce însumează un număr virtual de ocurențe – „hazarduri“ –, ce s-au actualizat într-o combinație finită. Printre „hazardurile“ acestea, ale căror *semne* numeroase pâlpâie uneori la limita stingerii, a dispariției prețioasei lor mărturii, există, la originea romanului *La umbra fetelor în floare*, unul cu adevărat măsurabil și palpabil (în efectele lui), datat și semnat. Data coincide cu perioada publicării romanului *Du côté de chez Swann*, iar semnătura este cea a editurii Grasset, care, din motive pur extrinsece, ținând de un criteriu comercial, îi cere lui Proust să reducă manuscrisul primului volum din ciclul *În căutarea timpului pierdut*, de la 700 la 500 de pagini. Cele 200 de pagini rămase în afară – la alegerea lui Proust, care este silit să procedeze chiar la modificări de compoziție, optând pentru un alt final, cel pe care îl cunoaștem, al romanului *Du*

côté de chez Swann (cel ce evocă le Bois de Boulogne și începe prin: „Era pentru mine ca acele grădini zoologice...") – vor alcătui o parte din trupul viitorului volum al ciclului, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, care va apărea în librării în iunie 1919 (este gata tipărit în 30 noiembrie 1918), la cinci ani și mai bine după publicarea primului volum. Această banală, la urma urmei, împrejurare, semnificativă, la prima vedere, doar, sau mai ales, dintr-o perspectivă pragmatic-sociologică asupra literaturii, joacă un rol decisiv în poietica primelor două (ba chiar a primelor trei) volume considerate în autonomia lor, și, prin ele, în poietica întregului ciclu. O modificare impusă din afară, cu greu acceptată de autor, a unei părți din suprafața textului, provoacă o reacție modificatoare în lanț, impunând, acum însă asumate de Proust din interiorul acțiunii scripturale, schimbări pe întreaga suprafață textuală, care fenomenologic devine altceva, dar în esența ei rămâne același lucru. Sub acest chip grosolan, ba chiar brutal, hazardul acționează aici ca un criteriu structurant de neeludat, identic celui inițial, dar parcă menit, prin îngroșarea aproape caricaturală pe care i-o aduce, să-i confere un caracter și mai stringent, și mai necesar.

Între cei doi termeni antinomici (cel puțin într-o primă evaluare, cea a bunului simț) ai relației hazard-operă (operă ca manifestare a unei legități, a unei necesități) se dezvoltă o întreagă rețea de mediatizări, care o articulează fin prin mijlocirea unei suite de opțiuni (de acțiuni) scripturale. Imprevizibil, accidental, absurd, haotic în sine, hazardul, re-cunoscut de către artist și asumat, basculează în contrariul său, în anti-hazardul care este opera, în cosmosul, ordinea, necesitatea prin care ea ființează. Fascinantă în cazul romanului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, exemplară și întru totul convingătoare pentru felul cum hazardul poate *potrivi* lucrurile, înscriindu-le în ordinea necesarului și a definitivului artistic, este geneza lui (datorată într-un

sens deciziei arbitrare a editurii Grasset, dar numai într-un sens, căci Proust putea să nu o asume, să nu re-cunoască în ea hazardul necesar ce va participa la in-formarea operei sale – și numai a sale) prin fragmentarism sau sciziparitate. Căci cum ar fi putut gândi o minte de autor, cum ar fi putut întreaga lui știință înnăscută și dobândită mai bine intui și organiza o mai bună potrivire ca aceasta în cadrul unui ciclu romanesc ce se vrea foarte structurat ca ansamblu și păstrând o autonomie a fiecărei părți?

În prima sa versiune, partea a treia din *Du côté de chez Swann* ar fi fost mult mai mare, cuprinzând paginile despre numele de locuri, cele privitoare la întâlnirile naratorului cu Gilberte în parcul Champs Élysées și unele despre o ședere la mare, urmate de o nouă reverie asupra numelor de locuri. Amputarea cerută de Grasset, întârzierea survenită în publicarea volumului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* din pricina războiului, au transformat acest sfârșit al celei de a treia părți a romanului *Du côté de chez Swann* într-o celulă germinativă pentru cele două părți ale volumului următor. În sumarul acestor două prime volume ale ciclului a rămas de altfel o urmă indelebilă a corpusului inițial comun: curioasa simetrie a ciudatelor titluri *Noms de pays : le nom* (pentru partea a treia din *Du côté de chez Swann*) și *Noms de pays : le pays* (pentru partea a doua din *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*).

După o explorare sistematică a fondului Proust de la Bibliothèque Nationale din Paris, Pierre-Louis Rey[1] descifrează câteva momente semnificative în procesul de elaborare și scriere a

---

[1] Cf. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs. Introduction*, în Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, N.R.F., Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade", 1987, vol. 1, pp. 1282-1302, și *À l'ombre des jeunes filles en fleurs [suite] Nom de pays : le pays. Notice* în *idem*, vol. 2, pp. 1313-1335.

romanului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. În așa-numitele „cahiers de brouillons" ale lui Proust, prima parte a acestui roman, *Autour de Madame Swann*, este indisociabilă de cea de a treia parte (*Noms de pays : le nom*) din *Du côté de chez Swann*, „motivul ei principal" fiind constituit de întâlnirile dintre narator și Gilberte în parcul Champs-Élysées (ceea ce l-ar autoriza pe Genette, spune Pierre-Louis Rey, să unifice sfârșitul primului roman și începutul celui de-al doilea sub titlul de *Gilberte*[2]). Totuși, titlul lui Proust (*Autour de Madame Swann*) o aduce în prim plan pe Odette, o Odette metamorfozată, după cum metamorfozată este și relația ei cu Swann. Relația dintre Gilberte și Marcel (naratorul) continuă în registrul propriu din primul volum, dar funcționează și ca un rapel perpetuu al unei alte perioade a iubirii dintre Odette și Swann, descrisă în *Du côté de chez Swann*. Noua Odette și noua ei relație cu Swann din *Autour de Madame Swann*, fac pandant părții din *Du côté de chez Swann* intitulată *Un amour de Swann*.

Geneza prin sciziparitate își dezvăluie prezența în toate aceste similitudini, opoziții, corespondențe. Este aceeași apă care curge, și totuși într-un anume loc al ei apare o soluție de continuitate, o întrerupere, o pauză datorită căreia fiecare unitate (volum) respiră mai bine, are un joc ce permite o punere în relație multiplă, o lectură intens plurală. Unul dintre acele „spații albe" („blancs") pe care le admira la Flaubert, Proust l-a pus aici – și prin grația hazardului întruchipat în pretențiile editurii Grasset –, între *Du côté de chez Swann* și *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*; e ca o pagină neatinsă pe care fiecare cititor poate să scrie altfel căsătoria dintre Odette și Swann, intervalul dintre moartea iubirii lui Swann pentru Odette și triumfala ei evoluție,

---

[2] Cf. Gérard Genette, *Discours du récit*, în *Figures III*, Seuil, 1972, p. 124.

ca doamnă Swann, în mijlocul admiratorilor ce-i frecventează salonul.

În această primă versiune din „caietele de bruioane" apar trei șederi la mare (nu una singură, ca în versiunea definitivă), noi personaje (noi în raport cu cele reluate din *Du côté de chez Swann*), ca doamna de Villeparisis, Montargis (viitorul Saint-Loup) și domnul de Guercy (viitorul Charlus). Elstir apare cu prilejul celei de a doua șederi, el joacă un anume rol în inițierea naratorului pe calea găsirii adevărului propriu (a vocației artistice), dar nu rolul atât de important din versiunea definitivă. Importanța pe care i-o oferă Proust pe măsură ce își definitivează textul – și care poate fi bine urmărită în numeroasele versiuni ce s-au păstrat – indică una din izotopiile dominante din *À la recherche du temps perdu* în curs de constituire în *Du côté de chez Swann*, pe deplin constituită în volumul ce-i urmează: o reflecție imanentă a romanului asupra caracterului său analogic (metaforic), asupra caracterului analogic al celorlalte arte și a corespondențelor dintre ele. Ocurențele ce trimiteau la muzică, foarte numeroase în *Du côté de chez Swann*, reapar și în *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, dublând, susținând reflecția asupra metaforei picturale și a analogiei ei cu literatura. Asemenea tranziții insensibile și rapeluri tematice persistente sunt una din modalitățile de unificare a ciclului, de trecere a lui din ordinea întâmplării în cea a necesității, și justifică frecventa lui comparare cu o simfonie, sau cu o catedrală.

În această primă versiune, grupul de fete se ivește în cursul celei de a doua șederi la mare, dar până la anumite pagini din 1913, nici una din ele nu se numește Albertine. Descrierea acestei „nebuloase" de chipuri și trupuri tinere, realizată de Proust încă înainte de a fi scris episoadele ce relatează întâlnirile dintre Gilberte și narator în parcul Champs-Élysées, este destinată în acel moment ultimului volum al ciclului, amănunt semnificativ

pentru metoda de compoziție a lui Proust, care lucrează simultan, lăsându-se oarecum în voia unor dispoziții și decizii la care îl invită *întâmplarea*, la părți ce nu se află neapărat în relație de contiguitate în edificiul romanesc pe cale de a fi construit, ci chiar, dimpotrivă, vor fi plasate în locuri uneori foarte îndepărtate unele de altele în cadrul aceluiași ansamblu.

Exegeza proustiană observă caracterul „compozit" al volumului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, văzând în el rezultatul unor multiple remanieri[3], favorizate și de amânarea publicării din motive exterioare voinței lui Proust (războiul, de exemplu). Proust însuși pare mirat de succesul volumului său, care nu se explică doar prin faptul că îi fusese decernat premiul Goncourt (la 10 decembrie 1919), deși, fără îndoială, ca întotdeauna în Franța, această distincție a jucat un rol indiscutabil în impunerea cărții – numeroase publicații, începând cu cele mai importante, îi consacră apariția prin cronici – și a autorului. Polemica începută chiar înainte de atribuirea premiului (o parte din juriu votase pentru romanul *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès) continuă, dar Proust însuși se arată destul de înțelegător cu adversarii săi: „Nu credeam că *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* va avea succes. Dacă îți amintești, îți spusesem că îmi era oarecum rușine să public izolat acest intermezzo lipsit de vlagă". „Izolat" („tout seul"), adică în afara

---

[3] Pentru complicatul traseu al genezei acestui volum, cf. Pierre-Louis Rey, *Introduction*, ed. cit., text paradigmatic în ceea ce privește avantajele și dezavantajele procedeului pozitivist-empiric folosit. Rey enunță o enormă cantitate de fapte, fiecare fapt fiind interesant în sine, ca „adevărat", stabilit după multiple cercetări, dar toate laolaltă nefiind capabile să se organizeze într-un cosmos, într-un discurs care interpretează, nemulțumindu-se să consemneze doar. Pentru încercarea mea, ele vin – tocmai în „dezordinea" lor – în întâmpinarea ideii de hazard care operează la tot pasul și în felurite forme în cursul oricărui proces de creație.

raporturilor cu celelalte volume, nepublicate, nescrise încă (sau scrise doar parțial): poetica proustiană are încă de pe acum ca primă exigență această unitate a ansamblului, pe care încă prea puțini critici ai epocii izbutesc să o intuiască[4] (ansamblul nefiind încă realizat). De fapt, principala dificultate a receptării rămâne și în acest caz, ca întotdeauna, ieșirea din grila de lectură dominantă, instituționalizată la un moment dat. Însuși Jacques Rivière, mare susținător și admirator al lui Proust, și totodată mare admirator al romanului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, îl clasifică pe acesta drept „roman de analiză", înserindu-l în tradiția secolului al XIX-lea: „Fără a se fi străduit poate în mod conștient[5], Proust reînnoiește toate metodele romanului psihologic, reorganizează pe un nou plan acel studiu al sufletului omenesc în care excelează în continuare geniul nostru, dar pe care Romantismul, chiar și la noi, îl slăbise, căruia îi diminuase rigoarea, întunecându-l"[6]. De altminteri, Jacques Rivière este, într-un anume sens, primul editor al unei părți din volumul

---

[4] Unul dintre ei este Jacques Rivière, care, într-o scrisoare către Proust din 7 februarie 1914, vede în ciclul *À la recherche du temps perdu* (întemeindu-se doar pe lectura volumului *Du côté de chez Swann*) „o lucrare dogmatică și o construcție", afirmație cu adevărat uimitoare pentru perioada când este făcută. În această etapă a receptării sale, Proust este pentru critici autorul unei scriituri „spontane" și oarecum relaxate, și nicidecum un geometru și un constructor ce se supune legilor noii dogme poetice inventate de el însuși. Partea de „inspirație" (în contextul nostru: de hazard lăsat să se desfășoare după plac) pare a fi cu precădere receptată în această etapă inițială.

[5] Jacques Rivière intră aici în contradicție cu o afirmație a sa anterioară – cf. *supra*, nota 4.

[6] *La Nouvelle Revue française*, 1 ianuarie 1920.

Proust a reacționat la această etichetare, respingând-o: „Nu cred că în momentul de față sunteți foarte sensibil la planurile mele, la volumul meu, la psihologia mea în Spațiu" (scrisoarea către Rivière din 26 ianuarie 1920).

À l'ombre des jeunes filles en fleurs, din care publică[7] – subtitlul *À la recherche du temps perdu* – fragmente (selectate de el prin grila de lectură mai *probabilă* atunci decât oricare alta: „roman psihologic"). În calitate de director al revistei N.R.F., le recomandă prin următoarea notă: „Aceste fragmente sunt extrase din cel de-al doilea volum al romanului *À la recherche du temps perdu*, intitulat *Le Côté de Guermantes*, care urmează să apară curând la editura Bernard Grasset". În aparență, arată Pierre-Louis Rey (după care luăm toate aceste date de istorie literară), volumul va fi publicat mult mai târziu, și cu actualul lui titlu (impus de remanierile ce i se aduc de către Proust într-un atât de mare interval), doar din pricina războiului, care împiedică o mai grabnică apariție (ce și fusese anunțată). Dar, adaugă tot el, oare Proust nu ar fi amânat el însuși această apariție dacă, încă de pe acum, se hotărâse să introducă personajele din „grupul fetelor" în episodul primei șederi la Balbec? „Publicat sub titlul *Le Côté de Guermantes*, la care Proust părea hotărât să renunțe cu șapte luni mai devreme, cel puțin pentru cel de-al doilea volum, acest extras din N.R.F. pare a ține de o etapă depășită a romanului."

În lumina propozițiilor pe care le-am formulat cu privire la relația dintre hazard și literatură, asemenea presupuneri mi se par cu totul inoperante. Tentația de a le face este cu totul firească, pentru că punctul lor de plecare este o certitudine: cea a operei definitiv realizate, a formei ei inalterabile și de neimaginat altminteri decât așa cum este. Proust și-a ales soluția – cea care l-a dus la actuala alcătuire a volumului *À l'ombre des jeunes*

O discuție despre relația dintre hazard și literatură trebuie să rețină aleatoriul *posibilelor receptări* care, la rândul lor, pot influența procesul de creație ce continuă.

[7] În *La Nouvelle Revue française*, nr. 66, 1 iunie 1914, nr. 67, 1 iulie 1914.

filles en fleurs și, în funcție de aceasta, la actuala alcătuire a tuturor celorlate volume ale ciclului – *confruntat fiind cu hazardul unei amânări* pe care nu o prevăzuse, amânare pe care știe să o transforme într-o împrejurare benefică, în *împrejurarea de care tocmai avea nevoie*. Soluția ar fi fost alta în fenomenologia ei, dar în esența ei, în cadrul economiei ansamblului, aceeași. Este, cred, o dialectică de neeludat, care pleacă tot de la realitatea operei, dar considerând-o inseparabilă de un context.

Modificările numeroase suferite de cel de-al doilea volum (predat editurii Gallimard la sfârșitul primului semestru al anului 1917) mențin un nucleu ce există încă din 1913: în versiunile din acel moment Albertine devine eroina unui capitol intitulat „La umbra fetelor în floare", capitol ce cuprinde relatarea unei a doua șederi la Balbec. Abia mai târziu, dar de fapt pentru a amplifica importanța acestui personaj, „grupul fetelor" apare cu prilejul primei șederi la mare. Dilatările pe care le suferă această primă ședere a naratorului la Balbec au drept efect un fel de împingere spre un al treilea volum – care va fi adevăratul *Le Côté de Guermantes* – a unor episoade menite, într-o primă etapă, să aparțină volumului al doilea: cele privitoare la ducesa de Guermantes și la salonul marchizei de Vileparisis. Și iată cum, într-un mod la fel de organic – deși are la originea sa un hazard, sau tocmai pentru că are la originea sa un hazard asumat, utilizat, transformat, printr-o secretă alchimie a operei, în necesitate și lege – ca acela al creșterii volumului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* din volumul *Du côté de chez Swann* (din cele 200 de pagini retrase din el în vederea redimensionării lui după necesitățile și pretențiile editurii Grasset), crește acum volumul al treilea, în cursul unui proces indisociabil de scriere a celui de-al doilea volum. Faptul că acesta a purtat la un moment dat titlul – anunțat chiar de editor – *Le Côté de Guermantes* e cum nu

se poate mai concludent pentru un fenomen de consubstanțialitate ce este, la urma urmei, cât se poate de firesc. Vrem să punem însă în evidență aici nu ideea că întreg ciclul ține de una și aceeași concepție, că întâlnim în el – ca și la Balzac – situații și personaje ce revin, la care se fac trimiteri de la un volum la altul, ci consubstanțialitatea procesului de scriere, efectul fiind cel de unitate deplină de structură, dar, tocmai de aceea, și de posibilă autonomizare a fiecărui volum (fiecare volum își este suficient sieși pentru a demonstra existența unei noi scriituri romanești, egală cu sine pe întreg parcursul ciclului). O fericită strategie de publicare, datorată editurii Gallimard, dar și o bună potrivire de hazarduri, pune în vânzare volumul *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (în 3 300 de exemplare)[8] în jur de 23 iunie 1919, cam o dată cu *Pastiches et mélanges* și cu o nouă ediție din *Du côté de chez Swann*. Proust are patruzeci și opt de ani, un debut târziu, ca romancier, întârziat parcă încă o dată prin tipărirea mult amânată a celui de-al doilea volum, dar această întreită apariție, pusă în lumină și de premiul Goncourt, îl proiectează – prin noutatea sa – pe cel mai înalt și mai necesar cer al literelor franceze.

Avatarurile unui titlu și ambiguitățile lui

În complicatul traseu – marcat de numeroasele versiuni existente în paralel cu versiunea tipărită, definitivă, numeroase

---

[8] Un volum de 443 pagini. În același an vor apărea două noi ediții, în două, apoi în trei volume, *divizate în părți egale, în funcție de numărul de pagini* (caracterul întâmplător al acestei împărțiri, care are o anumită influență formală asupra prezentării textului, nu ne poate scăpa). În aprilie 1920, Gallimard va mai publica o ediție de lux, pe hârtie specială și limitată la cincizeci de exemplare, în fiecare exemplar fiind intercalate – ideea îi aparține lui Proust – pagini din manuscrisul original.

versiuni ce sunt tot atâtea *posibilități* și *probabilități* excluse printr-un susținut șir de opțiuni care procedează la o selecție modelată de legea imanentă, pe cât de obscură, pe atât de inflexibilă, a operei, ce se manifestă prin aceste alegeri, în parte conștiente, în parte inconștiente – al genezei volumului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, titlul își are istoria lui ce merită o privire specială. După unii exegeți, se deosebește de titlurile celorlalte volume (dar nu și de cel al volumului *Sodoma și Gomora*, ce s-ar afla într-o situație asemănătoare) prin aceea că are o autonomie, celelalte titluri răspunzându-și unele celorlalte (*Du Côté de chez Swann – Le Côté de Guermantes; La Prisonnière – La Fugitive; Le Temps retrouvé – À la recherche du temps perdu*), printr-un joc de divergențe și atracții simetrice ce instituie cea mai imediat vizibilă coerență a ansamblului. Dat fiind că această coerență nu este întâmplătoare – deși își poate avea, și adeseori își are originea într-o întâmplare –, ci, dimpotrivă, profund deliberată, să încercăm o afirmație, chiar dacă nu o putem susține (încă) printr-o analiză adecvată: autonomia titlului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* este doar aparentă, căci sistemul de titluri în care intră nu o poate tolera ca atare, chiar dacă o poate justifica în *aparența* ei. Aceasta devine necesară tocmai pentru a introduce o anumită disimetrie și o imprevizibilă variație în monotona și previzibila (altminteri) rețea a titlurilor ce-și dau unul altuia replica. Este pauza de care au nevoie spre a respira, capriciul menit a reduce tensiunea unei șarpante perfecte, fără defect. Este, eventual, „Defectul" însuși, cel fără de care o operă nu poate fi niciodată, după cât se pare, o capodoperă. S-ar mai putea însă face și o altă speculație: poate că *La umbra fetelor în floare* și *Sodoma și Gomora*, adică titlurile zise autonome, alcătuiesc la rândul lor un binom, răspunzându-și unul altuia ca și celelalte, dar în chip mai învăluit. Elementul capricios, straniu, imprevizibil ar exista și pentru această lectură,

care ar reuși totodată să mențină linia geometric și neîntrerupt riguroasă a constelației de titluri proustiene.

Unii exegeți insistă asupra misterioasei puteri fascinatorii a titlului *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, în care văd și principalul element ce dă coerență volumului. Compozit și eterogen dacă i s-ar amputa titlul, el devine unitar printr-un efect (iluzoriu) al titlului. „Grupul fetelor" nu apare decât către sfârșitul volumului, și totuși, datorită titlului, el este propulsat, din al doilea plan, în prim-planul romanului, a cărui materie pare a se reorganiza la lectură în funcție de el. Însăși doamna Swann este amenințată să devină astfel un personaj „repoussoir" cu un rol subsidiar.

Literatura secolului nostru va proceda tot mai des la asemenea efecte obținute doar prin mijlocirea unui titlu, adeseori ales *la întâmplare*, adică fără nici o legătură cu textul propriu-zis al romanului, poemului, piesei de teatru, ca *dar al unui hazard* uneori manifestat sub forma lui cea mai imediată. *Din întâmplător, titlul devine necesar în cursul actului de lectură*, prin corelările, oricât de absurde, pe care, treptat, le organizează aceasta, constituindu-se în tradiție. În romanul lui Proust, o legătură există, ba chiar este foarte evidentă, doar că ea pare a-l decentra, silindu-l să se golească în parte de ceea ce părea a fi substanța lui cea mai consistentă: personaje și situații care îl ocupă în primele lui două treimi, legându-l totodată strâns de volumul anterior. Dar lectura volumelor următoare reechilibrează totul, căci „grupul fetelor", grup în care este cuprinsă Albertine, personaj de prim-plan al întregii opere proustiene, se dovedește a avea privilegiul de a fi cuprins în titlu tocmai pentru a se face și astfel legătura cu viitoarele romane a căror eroină este Albertine. *Arbitrar, aleatoriu*, dacă este privit în funcție de fragmentul care este volumul *La umbra fetelor în floare* în raport cu ciclul *În căutarea timpului pierdut*, titlul acesta se

impune ca o alegere „firească", ba chiar necesară, dacă îl raportăm la ansamblu.

Se pare că dintre titlurile ciclului *În căutarea timpului pierdut*, este cel mai vechi titlu ales de Proust, conform mărturiei lui Marcel Plantevignes. În septembrie 1908, la o lună după ce îl întâlnise la Cabourg, Proust i-ar fi spus: „Vous vous déplacez toujours avec une écharpe de *jeunes filles*". Plantevignes i-ar fi dat un răspuns mai lung, care se termina prin: „nous nous sentons comme à l'abri... à l'abri de leurs confidences *fleuries* et comme *à l'ombre* d'elles..."[9]. Cei doi prieteni ar fi încercat atunci să stabilească o listă de titluri *posibile* pe tema dată, printre care: „La umbra fetelor și a confidențelor lor înflorite". Plantevignes mai spune că el ar fi adăugat: „Și cum sunt fete ale *verii* (...), ai putea chiar să pui *în floare* în loc de confidențele lor înflorite, și ai avea: *La umbra fetelor în floare*, ceea ce, după părerea mea, sună cam a titlu de roman foileton bun pentru midinete, și nu se prea potrivește cu o proză ca a ta". Proust i-ar fi răspuns: „Da, într-adevăr, e cam ieftin și cam bătător la ochi, deloc serios, și, cum bine spui, seamănă cu un «titlu de roman foileton bun pentru midinete». O să mai văd, dacă scriu într-o bună zi ceva în sensul ăsta, căci la urma urmei *La umbra fetelor în floare* ar putea fi folosit". „Doar câțiva ani mai târziu, în 1911, continuă Plantevignes, Proust m-a întrebat dintr-o dată într-o seară dacă aș avea ceva împotrivă dacă ar da acest titlu unui mic capitol despre Balbec. (...) arătându-se entuziasmat, titlul a fost reținut[10]. Léon Daudet a găsit că «titlul este magnific pentru o operă de acest fel»"[11]. Convorbirea pare plauzibilă. Dacă a avut loc

---

[9] Marcel Plantevignes, *Avec Marcel Proust*, Nizet, 1966, pp. 301-302, *apud* Pierre-Louis Rey, *op. cit.*, p. 1927. Subl. ns.

[10] *Ibidem*, pp. 302-305, *apud idem*.

[11] *Ibidem*, p. 577, *apud idem*.

într-adevăr, ea dovedește încă o dată în ce fel funcționează hazardul în scrierea unei cărți. Fiecare cuvânt spus în preajma scriitorului, fiecare gest, fiecare scenă întâmplătoare la care asistă, fiecare împrejurare, oricât de anodină sau de spectaculoasă, ce apare în viața lui, pot lua chipul – prin opțiunea lui, care înseamnă alegere și asumare – hazardului necesar, modelator al operei sale. Acțiunea aceasta uneori e lentă, instalându-se treptat (în cazul de față trec mai bine de zece ani între convorbirea în care este rostit pentru prima oară viitorul titlu și apariția cărții). Proust a simțit mica latură „ieftină" a unui asemenea titlu, ușoara lui dulcegărie, venită pe linia unui simbolism tardiv, epigonic[12]. Important ar fi să putem înțelege de ce a ales pentru cartea sa acest titlu grevat de conotații atât de supărătoare, și totodată – și în mod inexplicabil – încărcat de culoare și de un farmec desuet. Dar și mai important este ca – dincolo de intenția lui Proust – să ascultăm cu atenție și îndelung sunetul lui în concertul celorlalte titluri, precum și în concertul tuturor cuvintelor ce alcătuiesc marele roman. Să auzim poate cum timbrul lui ușor ironic, ușor nostalgic, imaginea lui frivol diafană de umbră și lumină, încep să vibreze intens până la ambiguizarea totală, poetică. Este un tablou impresionant, este o muzică lichidă, vorbindu-ne despre triumful vieții și al morții împotriva

---

[12] Pierre-Louis Rey (*op. cit.*, pp. 1297-1299) face interesante (și uneori specioase) trimiteri la metaforele florale folosite în literatura „decadentă" a sfârșitului de secol, căreia Proust i-ar fi îndatorat prin acest titlu. Dincolo de acest gust al epocii, recognoscibil până și în unele scrisori ale lui Proust, există o referință indiscutabilă la Baudelaire, și anume la ale sale „femmes damnées" numite de el și „vierges en fleurs". Să nu uităm, de altminteri, că Baudelaire este adeseori invocat în volumul *La umbra fetelor în floare*, uneori prin trimiteri directe, alteori prin aluzii greu sesizabile. Hazardul ar opera aici și ca factor de inserțiere într-o tradiție și într-o mentalitate a epocii.

contingentului, despre un timp care se scurge inexorabil, despre eternele victorii ale operei de artă împotriva lui și a întâmplării oarbe. „Cela fait un peu clinquant“, îi spune Proust lui Plantevignes în legătură cu titlul *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Dar artistul știe că hazardul i-a oferit tocmai mica disonanță de care are nevoie pentru romanul său.

Opera ca anti-hazard biografic

Se poate oare spune că *Le Côté de Guermantes* deține, în raport cu celelalte romane din *À la recherche du temps perdu*, și la diferite niveluri, funcția de placă turnantă?

Probabil. Dar o asemenea constatare poate fi și numai efectul unei iluzii, corelativă unei dispoziții sau unei perspective particulare, ce se pot modifica de la un moment la altul al lecturii unei opere construite precum cea a lui Proust. Impresia scintilantă își poate găsi o întemeiere stabilizatoare – cel puțin până la un punct – în câteva date pozitive privind complexa geneză a textului proustian, date ce par a-i conferi o poziție strategică centrală, în primul rând în următoarea, din care, din aproape în aproape, vor decurge și celelalte: în 1913, când apare *Du côté de chez Swann*, Proust își vede opera *À la recherche...* ca trilogie comportând încă două volume: *Le Côté de Guermantes* și *Le Temps retrouvé*. Și deși „hazardul integrat“ al unor împrejurări editorial-comerciale foarte evidente și nemijlocite, și al altora, istorico-sociale (războiul) și biografice, mai ascunse și multiplu mijlocite, a vrut altfel, ceva din această poziție inițială de „panou central al tripticului“ nu poate să nu subziste, căci, „cu toate că în organizarea definitivă a ciclului, locul acordat romanului *Le Côté de Guermantes* este firește mai mic decât în proiectul din

1913, volumul rămâne la fel de important pentru a înțelege demonstrația proustiană“[13].

Conceput și elaborat într-o formă foarte avansată – anunțat, de asemenea, ca al doilea volum al proiectatei trilogii – cu aproximativ zece ani înainte de publicare, el este și cel mai masiv dintre cele ce alcătuiesc *În căutarea timpului pierdut*. Masivitate ce-l obligă pe Proust, care răspunde astfel încă o dată unui *aleatoriu exterior* propriei sale opere, integrându-l, asumându-l ca necesitate, să-și publice – când, în sfârșit, va veni și acel moment, după nesfârșite remanieri ce modifică în sensul unei tot mai mari coerențe versiunea primă – romanul în două părți: prima în 1920, cea de-a doua în 1921.

Această aparentă „ruptură“, prin publicare separată, la distanță de un an – procedură la care Proust recurge sub presiunea exigenței editorului –, i-a făcut pe unii critici să vadă în *Le Côté de Guermantes* romanul cel mai puțin „compus“ al lui Proust, un „volum de tranziție“[14], având un „caracter hibrid“[15]. Este unul din cazurile când criticul cade victimă unei „aparențe“, unei lecturi improprii – ilustrată fiind astfel și la nivelul receptării „lecția“ propusă de acest roman ce reflectează atât de insistent asupra jocului dintre suprafața aparentă, amăgitoare și adâncimea (grosimea) ascunsă, adevărată, reală –, în fața unei opere ce conține totuși în ea toate argumentele, toate cheile lecturii adecvate, ce-l contrazic. Căci ceea ce apare ca „lipsă de

---

[13] Thierry Laget, *Le Côté de Guermantes I. Notice*, în Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu II*, ed. cit., p. 1491.

Cred că termenul de „demonstrație”, folosit de Thierry Laget, nu este acceptabil decât dacă îi dăm un sens deviat, impropriu.

[14] Paul Souday, *Le Temps*, 4 noiembrie 1920, *apud* Thierry Laget, *op. cit.*, p. 1492.

[15] Maurice Bardèche, *Marcel Proust romancier*, Les sept Couleurs, 1971, vol. 2, p. 100, *apud idem*.

compoziție“ și ca „aspect hibrid“, „de tranziție“ ni se poate impune, printr-o lectură de un grad mai apropriat, mai semnificativ, ca o nouă construcție romanescă, în care toate elementele tradiționale ale romanului – subiect, personaj, intrigă, povestire etc. – își estompează contururile, par a tinde spre o dispariție, dar numai spre a se reconstitui altminteri. *Ceea ce părea a fi o piedică în alcătuirea romanului devine astfel, prin opțiunea care știe să integreze hazardul, o condiție ce facilitează, stimulează, ba poate chiar provoacă modificări de structură, generând o scriitură novatoare.*

În așa-numitele „schițe“ (versiunile anterioare celei definitive), *Le Côté de Guermantes I* și *Le Côté de Guermantes II* alcătuiesc un tot ce pare indisociabil, romanul fiind o suită de „tablouri“ ce trimit la cartierul Saint-Germain, concept prin care este întruchipată cea mai veche aristocrație pariziană (împreună cu tot ce gravitează în jurul ei). Așa-numitele „Caiete Guermantes“ din anii 1910-1911, precum și versiunile ce le urmează până în 1916, sunt ordonate în jurul acestui „fir conducător“ (deși sintagma nu este foarte pertinentă pentru tipul de scriitură practicată de Proust, ea poate avea totuși o anumită relevanță): traseul inițiatic al tânărului Marcel, naratorul din roman, care, oscilând perpetuu între iluzie și realitate (deziluzie) se cunoaște pe sine și propria-i vocație pe măsură ce înaintează în cunoașterea înaltei societăți pătrunzând în saloanele acesteia. Figura centrală, mirajul către care el înaintează este încă de pe acum ducesa de Guermantes. Versiunea publicată împarte deci această materie – concepută inițial ca unică – în două, dar într-un mod atât de savant, atât de bine calculat, încât am putea spune că scindarea ei – forțată de împrejurări extrinsece – îi prilejuiește lui Proust un nou prilej de a reflecta asupra unității gnoseologice și de scriitură a romanului său, tot astfel cum o formă poetică fixă, prin chiar constrângerile pe care le exercită,

îl poate surprinde – și îndrepta – pe poet către o nouă structură, o nouă cunoaștere, prin deschiderile pe care însăși acea rigoare le poate produce.

Proust găsește o soluție de a „tăia“ în două romanul și totodată de a-i conferi o unitate și mai încărcată de semnificații, în jurul unei teme care capătă o poziție prioritară: moartea și suferința, absurde, ca și degradarea legate de ele. Tema mondenității rămâne și ea de primă importanță, căpătând, în conjuncție cu tema morții și a suferinței, o profunzime ce altminteri i-ar fi lipsit. Luând o ingenioasă și neașteptată decizie, Proust pune ca limită a primei părți a romanului *Le Côté de Guermantes* nu moartea bunicii, ci un moment al agoniei acesteia. El realizează astfel un puternic efect de suspans – cititorii vor căuta nerăbdători în partea a doua dezlegarea acelei boli și a acelei suferințe, prin moarte sau însănătoșire –, dar și leagă, printr-un artificiu pe cât de simplu, pe atât de eficient, ceea ce fusese silit să despartă (într-un alt plan).

Unitatea tematică și ordinea impuse prin acest suspans sunt atât de utile pentru noua alcătuire a cărții, încât dezechilibrul – foarte mare – dintre capitolele părții a doua (primul capitol are aproximativ treizeci de pagini, în timp ce cel de-al doilea are peste două sute cinzeci – și anume pentru că acest prim capitol este de fapt sfârșitul întârziat al primei părți) nu apare ca supărător viciu de compoziție (cel puțin într-o lectură nouă, modernă, adecvată textului proustian), dată fiind funcționalitatea lui. Mai mult, plasat astfel, el ocupă locul prin excelență strategic pe traseul „evoluției“ (termen din vechea recuzită a criticii, el însuși oarecum impropriu pentru personajul proustian) naratorului Marcel, în a cărui „inițiere“ va juca un rol hotărâtor.

Poziția episodului morții bunicii este întărită și prin aceea că scenei acestei morți, prin care se deschide *Le Côté de Guermantes II*, îi răspunde, în ultimele pagini ale acestui volum, scena

prin care Swann își anunță – unor prieteni grăbiți, indiferenți, prinși în vârtejul plăcerilor unei nopți de petrecere, și care, mai ales, nu cred, nu vor să creadă în adevărul acelei preziceri – moartea ineluctabilă, într-un răstimp previzibil, ceea ce îi conferă, prin chiar cantitatea de cotidian, de obișnuit, dar și, tocmai de aceea, de absurd, de hazard pe care le înglobează – ca și în cazul morții bunicii – o nouă dimensiune tragică.

Poate că *Le Côté de Guermantes I, II* este totuși o placă turnantă pentru întregul ciclu, tocmai prin episodul morții bunicii. Exegeza proustiană a remarcat că, printre morțile din *À la recherche du temps perdu*, moartea bunicii ocupă un loc cu totul aparte nu numai prin intensitatea cu care îl implică pe personajul Marcel, fiind decisivă pentru educația lui spirituală, dar și prin aceea că, fiind descrierea clinică, minuțioasă a unei agonii, ea poate dispune de o formulă tehnică ce favorizează desfășurarea unei *prise de conscience* care va iradia asupra a tot ceea ce a precedat și ce urmează. Spre deosebire de celelalte morți din cadrul ciclului (cea a lui Swann, a lui Bergotte, a lui Saint-Loup, a Albertinei etc.), multe imprevizibile, și la care, oricum, personajul Marcel nu asistă, despre care știe doar din relatarea făcută de alte personaje, această moarte a bunicii – de fapt acest drum către moarte – comportă descrierea unor impresii directe și nu o dată contradictorii. Este o moarte văzută de o conștiință concretă – perspectivă constantă la Proust –, ce se surprinde pe sine în plină uimire, dureroasă, dar uneori și detașată, în fața procesualității stranii și fascinante al cărei subiect este o ființă dragă, alternativ pierdută, înstrăinată și regăsită, în funcție de capriciile bolii. În viziunea proustiană agonia este o degradare, o coborâre în animalitate (cf. scena cu tentă fantastică ce o reprezintă pe bunică – văzută prin ochii lui Marcel – ca pe un animal ciudat, metamorfoză cu atât mai înspăimântătoare cu cât bunica fusese pentru nepot însăși întruchiparea

umanității, a iubirii, a raționalului). Moartea, eliberând-o de suferința purtătoare de absurd, pune iar pe chipul bunicii o expresie umană, redându-i trăsăturile suave și frumoase de fată tânără, restituind-o adevărului și unității eului ei.

Și pentru acest antologic episod al morții bunicii putem găsi o sursă în biografia lui Proust, constatând încă o dată, în virtutea unei dialectici a operei proustiene cu care trebuie să ne deprindem, dacă vrem să ne apropiem cât de cât de mecanismele ei secrete, că *À la recherche du temps perdu* este o operă autobiografică și, pe de altă parte, deloc autobiografică, cel puțin în sensul curent al termenului. Această relație paradoxală ar putea fi și ea rezolvată prin mijlocirea conceptului de „hazard integrat". Proust folosește ca pe un material ce intră într-o nouă structură, anumite elemente, scenarii etc. pe care i le oferă hazardul biografiei sale, optând pentru ele (eventual modificându-le, după necesitățile operei), selectându-le în funcție de criteriile creației. În acest sens, își tratează biografia ca pe o ficțiune, ca pe povestea altcuiva, a unui străin, și, de asemenea, ca pe un rezervor de „teme", „motive", „subiecte", „personaje" etc. Într-o scrisoare din iunie 1912 către doamna de Noailles (să notăm că episodul morții bunicii apare pentru prima oară în „Caietul 14", datând din 1910-1911, fără scena din parcul Champs-Élysées, adăugată ulterior), Proust scrie: „Am găsit de curând un caiet în care mama a povestit oră cu oră boala din care li s-a tras moartea tatălui și a mamei sale, precum și a tatei, povestiri care, fără a avea nici cea mai mică intenție de a sugera ceva, sunt atât de triste, încât după ce le-ai citit ți-e greu să mai trăiești". Acest document este, fără îndoială, una din sursele – cât de aleatorie! – lui Proust, chiar poate în ceea ce privește modalitatea neutră, de proces verbal, la care recurge uneori. Cealaltă sursă însă, adică moartea propriei sale mame, prezintă asemănări stricte, până și în detalii, după cum atestă unele fragmente din corespondență,

între altele cel care descrie cu de-amănuntul moartea doamnei Proust, survenită în urma unei crize de uremie (ca și cea a „bunicii"). Scrisoarea adresată doamnei de Noailles pierzându-se, aceasta încearcă să-i reproducă astfel conținutul: era „o descriere exactă și amănunțită, în ciuda durerii, (...) a agoniei mamei sale", o „confidență, scrisă în grabă, în care totul era dezvăluit", confidență „ce nu făcea nici o concesie timidelor sau obișnuitelor conveniențe". „Am regăsit această moarte a mamei, continuă contesa de Noailles, (...) în acea carte a sa unde ne arată – tablou incomparabil – agonia bunicii *sale* (este simptomatic, și putem face îndelungi speculații pornind de la asimilarea aceasta, că Anna de Noailles vede – fără a se îndoi câtuși de puțin – în bunica personajului Marcel pe mama autorului Marcel Proust, confuzie pe care o face nu o dată și critica atunci când nu poate menține în prezență, într-o relație dialectică, mereu transgresată, opera ca autobiografie și opera ca anti-autobiografie, opera ca hazard autobiografic și opera ca anti-hazard autobiografic – subl. și nota ns.), descrisă în înseși termenii de care se slujise pentru a mă face să asist împreună cu el la lupta dată împotriva întunericului de către ființa ce i-a fost cea mai dragă"[16].

Există deci dovezi incontestabile că, descriind moartea bunicii personajului-narator Marcel, Proust se inspiră din ceea ce știe despre moartea alor săi – prin mijlocirea mamei sale – și, mai ales, din ceea ce a trăit nemijlocit, asistând la agonia și la moartea propriei sale mame. Prin acest transfer, o primă mediatizare are loc între realitate și ficțiune, ficțiunea construind cu elemente oferite de realitate, selectate însă, combinate, constituite în funcție de o nouă ordine, într-o realitate a ficțiunii, mai semnificativă în plan

[16] M. Proust, *Correspondance générale*, ed. Robert Proust și Paul Brach, Plon, 1930-1936, vol. 2, pp. 26-27.

scriptural decât o (iluzorie, oricum) transcriere brută a evenimentului – non-necesar, accidental atâta vreme cât nu intră într-o structură prin care să se autoconștientizeze – autobiografic. Alte dovezi, la fel de incontestabile, duc la constatări asemănătoare cu privire la majoritatea personajelor proustiene (dacă nu chiar la toate) sau a multor întâmplări ale „povestirii". Existența acestor fapte pozitive, prezente în *Corespondență*, rememorate de prietenii și de cunoscuții lui Proust, puse cap la cap cu multă abilitate de unii biografi ai lui Proust, face posibilă lectura ciclului ***În căutarea timpului pierdut*** ca roman „cu cheie" – ceea ce reprezintă cea mai joasă și mai nesemnificativă modalitate de a-l aborda, totuși nu lipsită de un interes documentar, dintr-o perspectivă răsturnată, în care ficțiunea poate lumina uneori documentul, ajutând la umplerea unor discontinuități, la propunerea unor scenarii posibile, probabile, plauzibile, verosimile. Ea mai face cu putință citirea lui în dimensiunea de cronică, scrisă de un „martor ocular", de cineva care a participat direct la evenimentele relatate. Este latura „balzaciană" a lui Proust, cea în care este influențat și de lecturile sale predilecte: *Memoriile* lui Saint-Simon, *Scrisorile* doamnei de Sévigné (devenite, în carte, lecturi predilecte ale unora dintre personaje). Încă din mai 1908, într-o scrisoare către Louis d'Albufera, Proust vorbește despre intenția sa de a întreprinde, prin opera sa, un „studiu al nobilimii". Dar, de la bun început, modul său de a-și aborda obiectul este cel pe care-l știm: prin mijlocirea „impresiei" pe care acesta îl produce asupra unei conștiințe concrete, ceea ce presupune juxtapunerea unei multiplicități de fețe, ce se substituie una alteia, mereu schimbătoare, niciodată definitive, niciodată deținând un ultim adevăr (în afară de fața, definitiv fixată prin moarte, a bunicii; ființa vie participă neîncetat la o mișcare și la o dialectică, ea trebuie mereu căutată, cunoscută). Sunt avatarurile unei cunoașteri al cărei drum este

presărat cu tot felul de semne în aparență anodine – gustul unei prăjituri, imaginea a trei copaci, mirosul stătut de mucegai al unei încăperi etc. –, al căror înțeles poate fi pentru totdeauna pierdut pentru cel care nu are nu numai harul, dar nici curajul, puterea, perseverența de a le descifra.

Sunt întruchipări întâmplătoare, *fețe multiple ale hazardului*, ce pot rămâne pentru totdeauna pierdute, adică lipsite de semnificație, dacă lenevia spirituală, distracția, incapacitatea de a-și asculta bine vocația îl mențin pe narator (în ipostaza lui de autor), într-un fel de inerție a obișnuinței, alienându-l de propria-i ființă autentică. Șansa de a se regăsi pe sine – construindu-și opera, care este virtualitatea lui cea mai înaltă, mai adevărat umană – nu-i este dată decât în măsura în care el însuși știe a o recunoaște, și a se folosi de ea. Prin hazard, integrat unei „metode“, „metoda memoriei involuntare“, creatorul iese din previzibila obișnuință și intră în ființa autentică, a lui și a operei. Lucrurile lumii sunt mereu aceleași și mereu – mișcate, luminate de fulgurația unui hazard – altele, când străine, când familiare, amenințătoare sau prietenoase, absurde sau adânc semnificative, comunicând un adevăr esențial. Cunoașterea lor este o cale plină de capcane, o înaintare printre aparențe – hazardul se identifică adeseori cu pura fenomenalitate – ce se relativizează neîncetat. Chipurile ființelor iubite, ale locurilor iubite se pot metamorfoza în ceva necunoscut, primejdios. Iubirea față de ele se poate preschimba pe dată, și fără o cauză „logică“ evidentă – căci în domeniul acesta operează o „logică în existență“ și nu una a bunului simț –, în ură. Orice trăire este un pas către o inițiere, dacă, printr-un efort ce depășește pura intuiție – mai prețioasă decât orice, de neînlocuit, dar care nu este de ajuns –, devine căutare conștientă de sine a inteligenței.

Volumul *La umbra fetelor în floare* (dar și întregul ciclu *În căutarea timpului pierdut*) ar putea fi subintitulat „tratat de

poetică", într-atât este de prezentă aici o reflecție nu numai implicită, dar și insistent explicită asupra adevărului artei (în lumina acestei observații titlul este și mai ciudat, și mai ambiguu) și relației dintre artist și opera sa, într-atât sunt de numeroase aici referirile la domeniul tuturor artelor, văzute ca structuri izomorfe, oricând omologabile între ele. „Descriind" un tablou de Elstir sau o frază muzicală de Vinteuil, Proust „descrie" propriul lui roman, alcătuirea și „modul lui de funcționare". Cheia de lectură a bucății muzicale, a tabloului, a paginii de literatură este totdeauna analogică, în virtutea ideii că totul este metaforă și că „numai metafora poate dărui un fel de eternitate stilului". La fel de frecvent citat ca și hazardul episodului prăjiturii muiate în ceai, descrierea tabloului lui Elstir este o lecție de poetică a metaforei. Doar prin mijlocirea metaforei putem vedea „natura așa cum este ea, adică poetic", trecând, dincolo de înșelătoarele aparențe, într-un domeniu al adevărului. Acesta înseamnă în primul rând pentru Proust capacitatea de a surprinde analogiile dintre prezent și trecut (este însăși esența mecanismului memoriei involuntare), dar și cea de a vedea analogiile ce omogenizează întreaga realitate. Artistul este cel înzestrat cu un fel de al șaselea simț prin care percepe pretutindeni analogia. Or, ceea ce in-formează inițial lanțul (contiguitatea) substituirilor metaforice, este o *primă substituire, ce este un dar al hazardului* (în sensul în care Valéry spunea că un prim vers poate fi „dăruit de zei". Metafora, definită de Proust ca „realitate deformată", deși duce către o cunoaștere „esențială", poate îmbrăca forme multiple. Altminteri spus, aceleași fenomene nu suscită în mod necesar aceeași percepere analogică, aceasta putând varia foarte mult (pe acest mecanism se întemeiază și existența multiplelor „viziuni", „universuri" artistice), în funcție de condiții incontrolabile, imponderabile, imprevizibile, ținând de conștiința care percepe, de obiectul perceput, de contextul în care are loc

„evenimentul": ţinând, adică, atâta vreme cât toţi aceşti factori rămân ireproductibili după voie şi imprevizibili (dar nu e oare chiar aceasta condiţia artei?), de un hazard.

Mai mult încă, şi prin aceasta intrăm într-o afirmaţie care poate lumina relaţia autobiografie (ca suită de hazarduri) – operă la Proust: există o analogie nu numai între arte, pe de o parte, între fenomenele realităţii, pe de altă parte, ci şi între artă şi realitate, între realitate şi artă. Structura realului este izomorfă cu cea a operei de artă, şi viceversa, pentru cel care ştie să vadă (are acces la adevăr): lumea este o carte, sau un tablou, sau o simfonie, după cum şi acestea, la rândul lor, sunt lumea. Flaubert – autor căruia Proust i-a consacrat un studiu de o mare originalitate, ce revoluţionează exegeza flaubertiană – intuise această relaţie. Proust merge mai departe, radicalizând-o, exploatând-o sistematic, făcând din ea, într-un anume sens, calea unică spre cunoaştere. Arta şi natura se reflectă reciproc, trimiţându-şi una alteia, la nesfârşit, imaginile lor, ca într-un joc infinit de oglinzi paralele. Analogia dintre lucruri se răsfrânge, unificându-le (integrând, învingând hazardurile sub semnul cărora ele există), în tablou (corăbii ca nişte case, marea precum uscatul, o barcă săltând pe valuri asemenea unei căruţe pe un drumeag de ţară etc.). Dar tot un tablou unde aceleaşi analogii se lasă citite este şi marea văzută prin fereastra camerei de la Balbec a naratorului, sau răsfrântă în geamurile bibliotecii. În raport cu arta, realitatea este o tautologie, raportată la realitate, arta este o tautologie. Dintr-un punct de vedere, termenul de referinţă pare astfel desfiinţat, intrându-se într-o dilemă, într-un cerc vicios. Dar ieşire există, dacă valorificăm faptul că arta devine inseparabilă de realitate, o parte a ei, şi nu doar reflectare, imitare. O parte a ei şi totodată o funcţie a ei prin care ea poate fi citită printr-o grilă care reordonează haosul hazardurilor multiple într-un cosmos necesar. Prin artă – spre a-l parafraza pe Sartre din *Greaţa*

– realul nu se mulțumește doar a exista, ci accede la condiția de a fi. *Să spunem așadar: sub zodia hazardului, lucrurile doar există, sub cea a hazardului integrat (printr-o operă umană, indiferent de natura ei) ele sunt.*

Concepția care pune în relație de omologie arta cu realitatea se vădește la Proust pretutindeni în descrierea (construirea) de personaje, locuri etc. Aceasta recurge aproape totdeauna la elemente luate din domeniul artisticului: o servitoare seamănă cu *Caritatea* lui Giotto, Odette cu *Primăvara* lui Botticelli, actrița Berma, pe scenă, este întruchiparea unei statuete antice, un grup de lachei, sau doar unul singur, fetele înaintând în cortegiu pe malul mării sunt tablouri, statui, basoreliefuri. Referirile se fac uneori la opere foarte cunoscute, alteori la opere obscure, descrise cu o iubire rafinată de cunoscător ce le-a studiat și frecventat îndelung. Aproape întotdeauna portretul, individual sau colectiv, este înfățișat prin mijlocirea artistică, deci printr-o analogie ce rămâne în stare nebuloasă atâta vreme cât cititorul nu caută să vadă opera de artă la care Proust face trimiterea. Dar această confruntare „practică" nu e neapărat necesară, și nu pe ea mizează scriitorul. Aș spune, dimpotrivă, că nu trebuie să recurgem la ea, chiar dacă nu cunoaștem acea operă de artă, căci Proust vizează un efect de sugestie, și nu unul de reproducere fidelă. Interioarele, peisajele, de asemenea, amintesc de tablouri și sunt descrise în termenii adecvați unei picturi. Totodată, statui, tablouri, basoreliefuri încep să semene cu personajele din roman, marea de la Balbec cu cea din pânzele unor pictori impresioniști, catedralele, casele, străzile reale cu cele înfățișate în tablouri, sau în ilustrațiile unor cărți etc. Asemenea procedeu, care ține de o concepție coerentă cu privire la adevăr, cunoaștere, artă, realitate, este omniprezent în romanul proustian, omniprezent fiind și efectul lui de punere în abis generalizată, nu numai la nivelul „subiectului" *(În căutarea timpului*

pierdut are drept personaje câțiva artiști, implicați în „acțiunea“, „intriga“, „subiectul“ cărții), dar și la nivel textual.

Proust ne învață cu o insistență aș îndrăzni să spun didactică – deși arta lui este potrivnică oricărui alt didacticism în afara celui *implicit* oricărei mari creații – că un tablou, o simfonie etc. sunt bucăți de real, după cum și realul este artă când este citit prin grilă artistică. A-l citi astfel înseamnă a-l înnoi, a-l îmbogăți perpetuu, a-l vedea mai bine și mai adevărat, privirea artistică spălându-l de pojghița de rutină și obișnuință ce ni-l ascunde cel mai adeseori. *Hazardul, posibilul, probabilul, necesarul, imaginarul, ficțiunea, viața reală și arta capătă, prin scriitură, statut izomorf.* Realitatea concretă infuzează cu sângele ei cald arta din muzee, simfoniile din sălile de concert etc., iar acestea remodelează neîncetat realitatea, înnoind-o, împrospătând-o la rândul lor, dându-i un sens mai înalt. Această comuniune nu are, în mod paradoxal, drept rezultat o cunoaștere livrescă a realității, ci, dimpotrivă, una carnală, mai senzorială, nu abstractă, uscată, intelectuală, ci mijlocită de sunete, culori, forme ale unor capodopere. Romanul lui Proust reușește imposibila performanță de a fi înțesat de referințe artistice și culturale, mai mult chiar, de a fi țesut din asemenea referințe, fără a fi livresc (o încercare de elaborare a conceptului de livresc trebuie neapărat să țină seama de experiența proustiană, ce nu poate fi eludată decât dacă se rămâne la vechiul sens, cu totul limitat și nepertinent al termenului) în sensul obișnuit al cuvântului. Cunoașterea artei pentru Proust este mijlocită de viața senzorială, de „dezordinea“, de accidentalul realității înseși, care mijlocește cunoașterea artistică. O mâncare gătită de Françoise este omologată de Proust ca operă de artă și descrisă în termenii adecvați acesteia, nu cu ironie măruntă, nu la modul minor și frivol, ci cu gravitatea cuvenită înfățișării și interpretării oricărei capodopere. El ne învață astfel ceva important despre artă, despre ordinea ei,

despre materialitatea gestului de a o *face*, despre domeniul ei ce nu cunoaște interdicție, compartimentări, limite, altfel spus împărțirea realului în artistic și nonartistic.

Spre a amalgama realul cu artisticul, a-l omologa pe unul prin celălalt, Proust utilizează frecvent următorul procedeu: prezența unor personaje fictive (Bergotte, Elstir, Vinteuil, Berma etc., etc.) alături de cea a altora, ce sunt reale, consemnate de istorie. Saint-Simon, doamna de Sévigné, Chateaubriand, Musset, Leconte de Lisle, Sainte-Beuve, actori și actrițe, pictori, muzicieni, oameni politici ce au existat în realitate, populează saloanele aristocratice și burgheze din carte, visele și gândurile naratorului, într-o însuflețită devălmășie. Procedeul se extinde și la numele de orașe, sate, străzi, restaurante, prăvălii de tot felul, dintre care unele sunt inventate, altele inspirate din realitate, altele transcriind-o ca atare. Majoritatea numelor de străzi, magazine, restaurante, sunt reale, dar în cadrul ficțiunii par a nu fi, contaminându-se de statutul celor fictive, intrând astfel – deși, pe de altă parte, s-ar putea, pe temeiul lor, reface un adevărat ghid al Parisului de pe vremea lui Proust – într-o *ordine a necesarului, a definitivului* invenției artistice. Proust pare a se fi documentat minuțios pentru a scrie anumite pagini despre Parisul timpului său, despre anumite evenimente politice și sociale, sau spre a-și angaja personajele în dialoguri „veridice", conforme cu statutul lor social. În unele cazuri el pare a fi procedat ca un adevărat romancier naturalist, dar scopul lui este unul opus. Putem vorbi în cazul său de o „cronică"? Probabil că da, și nu numai din pricina tuturor acestor elemente aparținând întocmai vieții reale, istorice, ci și datorită personajelor și situațiilor „inspirate" direct din viață[17]. Deși eficace, „cronica" este subsidiară

---

[17] Lista lor e nesfârșită, iar exegeza tinde să nu o întrerupă niciodată, complicând-o cu presupuneri care, de fapt, nu duc nicăieri și sunt cu neputință de verificat. Asemenea gen de cercetare transformă romanul

proiectului proustian, precum și realizării lui. Dominantă este la el funcția autoreflexivă, și nu cea reflexivă, altfel spus funcția poetică. În toate sensurile, inclusiv în cel ce vede în romanul lui Proust o artă poetică și, în mod foarte specific, prin „metoda" memoriei involuntare (memorie ce stă totdeauna sub semnul imprevizibilului), o *artă a hazardului integrat și transgresat*. Interpretarea care ar acorda prioritate lecturii: *În căutarea timpului pierdut*, document asupra societății și moravurilor unei epoci, nu ar surprinde un lucru esențial dacă nu s-ar grăbi să precizeze că la Proust această imagine este discontinuă, plurală, eterogenă, făcută din nenumărate imagini diferite și chiar contradictorii – din diferitele *posibile*, ipostaze probabile –, a căror cunoaștere poate fi abordată în mod adecvat doar *statistic*, printr-o metodă analoagă cu cea a calculului probabilităților. Chiar atunci când vrea să-și „caracterizeze" personajele prin limbaj, Proust procedează cu totul altfel decât Balzac, menținând chiar în această zonă a dialogului, a comunicării, o ambiguitate, o imprevizibilitate. Deși unele descrieri ale salonului burghez al soților Verdurin și ale salonului aristocratic al doamnei de Guermantes întrec în cruzime și incisivitate, grotesc și caricatură scenele balzaciene, la Proust viziunea necruțătoare poate fi totodată și tandră, înduioșată față de un trecut recuperat și recuperabil tocmai datorită memoriei involuntare și, tot datorită ei, asumat. În modul de a vorbi al personajelor și în comportamentul lor, Proust a surprins ceva mecanic, alienat, o reificare ducând către un „anonimat" (deci către ambiguitatea totală), un „anonimat" pe care nici Nathalie Sarraute, nici Mircea Eliade nu

---

lui Proust într-un banal roman cu cheie, într-o îngrămădire de evenimente întâmplătoare, non-necesare, cu interes foarte limitat. Importantă aici este doar certitudinea „documentării" – dovada ei s-a făcut – și încercarea de a o integra poeticii proustiene.

au știut să-l vadă, deși ar fi dorit să-l întâlnească aici, în romanul lui Proust. Personajele balzaciene sunt individualități puternic caracterizate, capabile încă să facă și să vrea – chiar atunci când construcțiile lor sunt „tenebroase" – cu un fel de omenească autenticitate. De altfel, Balzac nu este interesat de mereu schimbătoarele și mereu cu neputință de captat răsfrângeri pe care autenticul și neautenticul le proiectează unul asupra celuilalt. La Proust, în schimb, ca și la Flaubert, ca și, mai târziu, la Nathalie Sarraute, raportul dintre ceea ce e autentic și ceea ce nu este ocupă centrul scenei tematice. Neautenticul este pentru Proust sinonim cu uitarea – o uitare în planul memoriei afective –, și cu obișnuința, din care doar *o intervenție a unui hazard benefic* îl poate smulge pe individ. Declanșând memoria involuntară, hazardul propulsează conștiința către sine însăși, către trăirea ei cea mai adevărată, mai autentică. Uitarea și obișnuința au însă partea lor de confort, făcând posibilă existența cotidiană, aflându-se nu numai la originea unei intimități benefic-malefice cu locuri, oameni, întâmplări, dar și la cea a omniprezentei și atotputernicei convenții sociale. Prin mijlocirea ei, conversația devine o colecție de locuri comune, putând fi ușor recunoscută dacă provine de la un „clan" sau altul, din sursa Verdurin sau Guermantes, formal ea aparținând însă, indiferent de poziția socială ocupată de cei doi centri emițători – burghezie și aristocrație –, unuia și aceluiași sistem de stereotipii verbale și gestuale, elaborat printr-o îndelungată folosință și mereu corectat, realizat ca mai economic și mai imediat comunicabil. Este antologică pagina (din *Du côté de chez Swann*) unde Proust descrie modul cum cei doi soți Verdurin simulează – recurgând fiecare la propriul său simbol – râsul, cruțându-se astfel de prea marea osteneală la care ar trebui să se supună dacă ar râde cu adevărat. Invitații acceptă jocul, intrând ei înșiși în el și admirându-l. Masca se substituie chipului, atitudinea hieratică,

emblematică, gestului firesc, artificiul, naturii, cu notabile și imediat eficiente rezultate. Conversația mondenă, unul din modurile comunicării, devine o artă în sine, cu stilizări și epurări care o rarefiază și o transformă într-un ritual. La Proust până și limbajul intimității iubirii se ritualizează – „faire catleya" etc. –, ca loc, în egală măsură, al autenticității și al neautenticității. Atent la a nota până și cele mai mici nuanțe ale felului cum vorbesc personajele sale, Proust nu le caracterizează totuși pe acestea prin limbaj – cum face Balzac –, ci ca raporturi posibile, căpătând treptat o oarecare stabilitate, între grupuri sociale sau doi indivizi. Slujnica Françoise pare a ieși, prin gesturi și limbaj, din acest regim, apropiindu-se de cel balzacian. Și totuși, citind mai atent, vedem că ea însăși participă la o artificioasă conversație nu o dată, de pildă, când se află în dialog cu mătușa Léonie, deținătoarea prin excelență a științei de a reduce existența la câteva situații-cheie, formalizate prin câteva fraze din care nici un cuvânt nu trebuie clintit. Accesul la mătușa Léonie este de altfel posibil numai în măsura în care solicitantul deține secretul acelui cod. Dar, încă o dată: specific proustian este faptul că toate aceste frânturi de neautentic, re-create, re-trăite grație memoriei involuntare, *scoase, prin harul unui hazard, din uitare* – pentru subiectul cunoscător zonă complice și favorabilă alienării de sine, dar, să precizăm, totodată rezervor unde se pot păstra intacte tocmai acele adevăruri pentru moment ignorate –, se colorează în culorile unui raport autentic dintre narator și propriul lui trecut, devenit, prin re-memorare, mai real și mai adevărat decât prezentul.

Balzac ne oferă cu privire la personajele sale o imagine lineară, constructorul ei ascultând de legea determinismului și a cauzalității univoce, caracteristică epistemologiei secolului său. Balzac vrea să „facă concurență stării civile", creând un roman care re-produce „fidel" o realitate „obiectivă". Proust nu este

interesat de realitate decât pentru a ne spune că fiecare conştiinţă vede în felul său (mai curând în felurile sale) această realitate şi că romanul aşa cum îl concepe el încearcă nu să „zugrăvească“ o lume, ci să arate ce se petrece într-o conştiinţă aflată faţă în faţă cu lumea. Am putea spune că aceste două demersuri sunt complementare şi în egală măsură necesare – necesare ca fiind izomorfe cu două epistemologii distincte –, unul vizând în primul rând o aprehendare „obiectivă“ a lumii, celălalt descrierea modului *cum* conştiinţa, o conştiinţă *concretă*, vede lumea. În consecinţă, *dacă la Balzac operaţiile prin care facerea artistică integrează hazardul rămân invizibile, ascunse în culisele creaţiei, la Proust ele sunt exhibate, operaţiile de integrare fiind constituite într-o „metodă“ insistent arătată cititorului.* Iată de ce romanul lui Proust poate fi definit ca „poetic“. „Am vrut să scriu un roman făcut din momente poetice“, spune autorul ciclului *În căutarea timpului pierdut*; dar aceste „momente poetice“ sunt tocmai rupturile introduse de hazardul memoriei involuntare în obişnuitul cotidian, revelaţia, inventarea – creaţia – unei cunoaşteri făcând irupţie, în existenţa clişeiformă, anodină, banală. Căci romancierul, conform mai ales unei tradiţii constituite în secolul al XIX-lea, este înainte de orice un „cronicar“, cel care reprezintă lumea situându-se într-un loc unde devine instanţa abstract omniştientă, emiţătoare a unui adevăr „obiectiv“, în timp ce poetul este cel care re-modelează, re-compune lumea (în termenii noilor poetici: o „produce“ – într-un plan al ficţiunii ce îşi are consistenţa, plenitudinea lui) conform unei „viziuni“ proprii. Aceste observaţii nu au un caracter absolut decât într-un sistem teoretic, căci în practică nu mai avem de-a face cu categorii atât de pure. Balzac, paradigmă a romancierului „cronicar“, fiind el însuşi un „vizionar“, după cum şi Proust poate fi socotit şi un cronicar al epocii sale, e drept, un cronicar sui-generis.

„*Adoptând o viziune a lumii în care domină incertitudinea, hazardul, posibilul*, Proust sau Joyce nu desocializează romanul. Ca și Balzac, ei reproduc realitatea socială“[18].

Opusă „memoriei voluntare“, „memoria involuntară“ prin a cărei exploatare metodică Proust „revoluționează“ romanul, se înscrie într-o „durată interioară“ (sintagmă bergsoniană), într-un timp trăit, deci într-un timp concret al unei conștiințe concrete, un timp al *evenimentului* concret, deschis oricărui posibil, timp opus celui abstract, intelectual, convențional încremenit printr-un consens, „al ceasornicelor“. Acesta este conceput de fiecare dintre noi ca o înșiruire de unități perfect măsurabile, *previzibile*, egale și identice unele cu celelalte. Este timpul „linear“ al cronicii, cel al romanului de tip balzacian, în care, o dată premisele cunoscute, totul *trebuie* să fie previzibil, totul este predeterminat, în funcție de un principiu al „evoluției verosimile“. „Durata“, dimpotrivă, ascultă de legile iraționalului, ale afectivității și imaginarului, de viața cea mai lăuntrică a inconștientului nostru, fiind cu neputință de măsurat cu o unitate ce i-ar fi exterioară, fiind, adică, mereu imprevizibilă. Legea ei este hazardul, un hazard valorizat în latura lui creativă. „Durata“ nu este măsurabilă decât prin ea însăși, adică este de fiecare dată alta, nu numai în funcție de fiecare conștiință particulară, dar și de fiecare moment al unei anume conștiințe particulare, nefiind, în nici un element al ei, determinată de cele care l-au precedat. În regimul ei, sunt frecvente acele „schimbări de viteză“ pe care Proust le observase la Flaubert (referindu-se cu deosebire la un paragraf din *Educația sentimentală*), datorită cărora putem resimți o singură clipă din timpul ceasornicelor ca pe o „eternitate“ în ordinea duratei, sau, dimpotrivă, zeci de ani din același

---

[18] Michel Zéraffa, *Roman et société*, Paris, Presses Universitaires de France, 1971, p. 27.

timp intelectual și abstract, ca pe o singură secundă a trăirii interioare. Aceste dilatări și comprimări temporale, care ascultă doar de legile unei experiențe lăuntrice (modelată de o suită de hazarduri), ne sunt cunoscute fiecăruia dintre noi, și, dintr-un anume punct de vedere, romanul lui Proust, care le „redă" și le explorează, duce mai departe ceea ce a fost numit un „realism psihologic". „Nu voi osteni să observ meritele, astăzi atât de contestate, ale lui Flaubert. Unul dintre cele care mă impresionează cel mai mult, pentru că aflu în el rezultatul unor modeste cercetări pe care le-am întreprins eu însumi, este acela că el știe să comunice cu măiestrie impresia existenței Timpului. După părerea mea, lucrul cel mai frumos din *Educația sentimentală* nu este o frază, ci un spațiu alb. Flaubert descrie, relatează pe multe pagini, acțiunile cele mai mărunte ale lui Frédéric Moreau. Frédéric vede cum un jandarm se repede cu sabia ridicată asupra unui răsculat pe care-l omoară. «Și Frédéric, uimit, îl recunoscu pe Sénécal!». Aici, un «spațiu alb», un enorm «spațiu alb», și, fără nici cea mai mică tranziție, dintr-o dată, măsura timpului devine în loc de un sfert de oră mai mulți ani, mai multe decenii. (...) Fără îndoială, în Balzac întâlnim adeseori: «În 1817, familia Séchard era» etc. Dar la el aceste schimbări de timp au un caracter activ sau documentar. Flaubert este primul care le curăță de anecdotele parazite și de zgura povestirii. El este primul ce le face muzicale"[19].

Acest „spațiu alb" („blanc") este, pentru mine, însăși figura hazardului. Deschis oricărui eveniment, el poate fi umplut de către cititor în infinite moduri. În acest „blanc" totul este posibil: el este locul predilect al jocului, al riscului, al opțiunii exercitate în regim de nedeterminare.

---

[19] Marcel Proust, „În legătură cu «stilul» lui Flaubert", în *Eseuri*, Univers, 1981, pp. 255-256. Traducere, prefață și note de Irina Mavrodin.

„Memoria voluntară“ operează deci cu timpul cronologic, exercitându-se datorită unui efort intelectual declanşat şi guvernat după voinţă (în afara oricărui hazard, cel puţin în principiu); „memoria involuntară“ intră în acţiune spontan, *surprinzându-ne* prin *descoperirile*, mai curând *invenţiile (creaţiile)* ei, ca un har ce ne este dat, har profan, făcându-se cunoscut printr-o stare de „fericire indicibilă“, „lipsită de noţiunea cauzei sale“ (cf. episodul *madeleinei* din *Du côté de chez Swann*), căci ţine de intuiţiile noastre cele mai obscure. Un trecut viu, la fel de viu ca şi prezentul, este astfel „re-înviat“, „re-creat“, prin întâlnirea analogică, datorată unui hazard, dintre două senzaţii, una prezentă, alta situată la un nivel mai mult sau mai puţin îndepărtat al trecutului nostru. Întâlnirea cu acest trecut, mai exact, „re-trăirea“ lui efectivă, îl transformă, pentru conştiinţa cunoscătoare, în ceva mai real decât prezentul însuşi („realitatea nu există pentru noi atâta vreme cât ea n-a fost recreată de gândirea noastră“, spune Proust). El are mai multă realitate pentru că îi apare ca fiind mai adevărat: redescoperindu-l, prin graţia hazardului memoriei involuntare, dar şi, în etapa imediat următoare, *printr-un efort intelectual voluntar*, acest trecut a devenit un adevăr al subiectului experienţei. „Miracolul“ datorat revelaţiilor memoriei involuntare, pe care oricine dintre noi l-a putut trăi, este „raţionalizat“ astfel de Proust (în alţi termeni: *miracolul care e aici hazardul este integrat printr-un efort raţional şi constructiv),* care îl transformă în „metodă“ pentru lucrarea sa artistică, fixându-l totodată într-o capodoperă. Artistul este deci cel care, pornit în căutarea acelui adevăr ce se află ascuns în raporturile fiecărei conştiinţe cu lumea, îl dezvăluie sieşi, dar şi celorlalţi, căutarea şi cunoaşterea având loc, în cazul lui Proust, în şi prin scriitură, devenită experienţă vitală, mod de existenţă şi destin, ca şi pentru Rimbaud, Mallarmé sau alţi mari poeţi moderni. Analogia dintre cele două senzaţii (puse în

relație printr-un hazard) este totodată și analogie cu o mișcare a scriiturii, ce nu „reprezintă", „reproduce" realitatea, ci se naște o dată cu ea, „producând-o". Romanul timpului pierdut și regăsit se face, așadar, pe măsură ce este scris, scriitură ce demarează („decolează", spune Proust) o dată cu fiecare șansă oferită de hazard prin declanșarea memoriei involuntare. În *Du côté de chez Swann* există un pasaj pe care l-aș numi „creionul și hârtia". Naratorul, văzând cele două clopotnițe din Martinville și clopotnița din Vieuxvicq, printr-o *întâmplare*, dintr-un anume unghi, are revelația că îndărătul „impresiei" sale se ascunde ceva la care el nu poate ajunge: „...simțeam că nu ajung până la capătul impresiei mele, că era ceva în spatele acestei mișcări, îndărătul acestei limpezimi, un lucru pe care ele îl conțineau și îl ascundeau totodată. (...) Fără să-mi spun că ceea ce era ascuns îndărătul clopotnițelor din Martinville trebuia să fi avut o analogie cu o frază frumoasă, deoarece apăruse prin cuvinte care-mi făceau plăcere, i-am cerut doctorului un creion și hârtie, și am compus, în zdruncinăturile trăsurii, ca să-mi ușurez conștiința și să ascult de entuziasmul meu, următoarea bucată pe care am găsit-o mai târziu și căreia nu i-am adus decât puține schimbări".

Ca și Mallarmé, Proust, în și prin scriitură, joacă jocul cel mare, jocul cel mai riscant, jocul creației totale, căutând „esența" ascunsă îndărătul înșelătoarelor aparențe, care pentru el sunt în primul rând cele în care ne menține „obișnuința". „Uimirea", „surpriza", „veșnică și rodnică", opusă „blazării" ce însoțește „obișnuința", îl fac să vadă „realitatea", „ființa", „chipul omenesc", de fiecare dată „sub un alt unghi", „sub un nou aspect", adevărul fiind astfel unul dinamic, mereu „rectificat", mereu îmbogățit. „Uimirea" aceasta, care nu e alta decât cea a poetului – și a copilului –, face ca de fiecare dată impactul cu lumea să fie „prielnic" și „dătător de viață", generator de cunoaștere (de sine). Este și „uimirea" jucătorului, care-și trăiește existența ca pe o surpriză

continuu reînnoită. Dar în această „viziune“[20] proustiană care, prin scriitură, integrează paradoxul raportului dintre viața reală și cunoaștere, „uimirea noastră se datorește mai ales faptului că ființa ne arată aceeași față“. Iată o afirmare cum nu se poate mai limpede a unei continuități în discontinuitate, a unei entități „obiective“, stimul al proiecției „subiective“ și garanție a unei unități („obișnuința“, în această lume a contradicțiilor depășite, ce se recunoaște astfel ca lume unitară, putând să devină tocmai sentimentul și dovada unei continuități).

Proust a descris în nenumărate rânduri mecanismul memoriei involuntare: o senzație prezentă declanșează *uneori* în noi, când *se întâmplă* să se recunoască analoagă cu o senzație trecută, o stare fulgurantă de adevărat „extaz“, „asemenea aceleia pe care numai iubirea poate să o dea“. Această „fericire indicibilă“ ne e dăruită, cum am mai arătat, printr-o cunoaștere imediată, dar cuceririle intuiției noastre ar fi pierdute pentru totdeauna, spune Proust, dacă inteligența nu ar interveni pentru a le analiza. Acest al doilea moment este de fapt cel ce face posibilă creația, și numai datorită întâlnirii dintre cele două cunoașteri, cea intuitivă, irațională, și cea rațională, opera de artă poate avea *șansa* să existe. Căci starea preconștientă pe care o comportă revelația dăruită de memoria involuntară este un privilegiu ce poate fi dat oricui, dar numai creatorul este capabil să salveze, prin opera de artă, protejând-o împotriva erodării și anihilării prin timp, acea cunoaștere prețioasă. E o strădanie simțită de Proust ca „datorie de conștiință“, ca luptă împotriva „lașității“ pe care făptura umană o poate avea în fața oricărui mare efort. Ea cere o voință tenace, eroică, prin care este angajată întreaga ființă. Numai cu acest preț reușita este asigurată, și ceea ce nu

[20] Cuvintele din acest pasaj puse între ghilimele îi aparțin lui Proust.

fusese decât o *șansă oferită de hazard* devine operă de artă prin care timpul a fost învins. Într-o asemenea concepție, arta este o adevărată „religie": artistul, recreându-și trecutul, dându-i o prezență intens reală, pe care nu o avusese înainte de acea recreare, prin care devine prezent, trecut metaforic (analogic) substituit printr-un prezent etern, a învins timpul însuși, cucerind o nemurire pe care nimic nu i-o va mai putea răpi, căci el o trăiește în clipă, dar o și fixează – și comunică – prin scriitură. Astfel, datorită artei, el este „salvat", depășindu-și condiția umană, supusă hazardului și morții („nu mă mai simțeam supus întâmplării, muritor", spune Proust în *Du côté de chez Swann*). „O clipă ce nu mai este supusă ordinii timpului a recreat în noi, pentru ca să o simtă, omul ce nu mai este supus ordinii timpului." „În acest univers (einsteinian) relativitatea este constituită de infinita variabilitate a experienței, de infinitatea de măsurări și perspective *posibile*, dar obiectivitatea întregului rezidă în invariabilitatea descrierilor simple formale (ale ecuațiilor diferențiale) care stabilesc tocmai relativitatea măsurilor empirice (...). Este cert că există o analogie sugestivă între acest univers einsteinian și universul operei în mișcare.[21]" Din perspectiva personajului ca subiect cunoscător – și a autorului lui –, discontinuitatea este tocmai condiția revelării unei unități. Imaginile proiectate în romanul proustian de multiple conștiințe – sau de o conștiință multiplicată prin propriile-i percepții contradictorii – ce privesc lumea fenomenală și se întreprivesc, pot să ne dea o cunoaștere „obiectivă", analoagă celei a fizicianului când compară rezultatele statistice. Momentele tari ale cunoașterii, cele în care timpul și moartea sunt învinse, sunt tocmai cele în care conștiința, într-o uimire fericită, se descoperă unitară, identică

---

[21] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Univers, 1969, p. 178. Traducere de Cornel Mihai Ionescu.

cu sine. Fragmentarea eului, morțile lui succesive, posibilele lui resuscitări sunt, în această dialectică proustiană, regăsirea lui ca Unul, într-o mereu alternantă disoluție și înviere, re-trăită ca *uimire* fericită de un veșnic cititor, mereu altul și, într-un fel, mereu același. Dar aceasta e o altă ipostază a hazardului integrat.

Hazard, autentic, neautentic

Vertijul căutării, acea „aventură" a cunoașterii prin mijlocirea înnoirii introdusă de hazard, pot să înceapă pentru Proust prin contactul – la început *întâmplător,* apoi devenit obsesional – cu alcătuirea sonoră, dar și sinestezic vizuală, olfactivă, tactilă, gustativă, care este *numele*, prima suprafață, prima aparență, ascunzând, în abis, o infinitate de suprafețe, de aparențe, o ambiguitate, totodată, prin chiar acest joc al lor, ce-i însăși ambiguitatea „obiectului" inventat, artistic. Numele este concret, material, cu virtuți evocatoare parcă magice, numele e un „generator textual", un generator de text poetic: „Am avut întotdeauna grijă, când vorbeam despre cei din familia Guermantes, să nu-i privesc în calitate de om de lume, sau cel puțin de om care frecventează sau a frecventat înalta societate, ci prin mijlocirea acelei poezii ce poate să ființeze în snobism. Nu am vorbit despre ei pe tonul degajat al mondenului, ci pe tonul uimit și fermecat al cuiva pentru care totul s-ar afla la o foarte mare depărtare"[22]. Mondenul Proust, cel pe care ni-l înfățișează astfel biografiile ce se sprijină pe fapte verificate (statut ce a avut un impact nefast asupra receptării sale într-o primă perioadă, omul social Proust fiind automat asimilat unei opere minimalizate în adevăratele ei sensuri), scriind, se desparte de sine, fără a se despărți totodată, într-o încercare – profund artistică – de a se situa într-un înăuntru-în afară care să-i permită „studierea

---

[22] *Correspondance*, éd. Philip Kolb, vol. 8, p. 112.

imaginației": „Cum oare, știind probabil că am cunoscut întreaga-mi viață ducese de Guermantes[23], nu ai înțeles efortul pe care a trebuit să-l fac pentru a *mă pune în locul cuiva* care ar dori să le cunoască și nu le-ar cunoaște? În acest caz, ca și în cazul visului etc., etc., am încercat să văd lucrurile dinăuntru, să studiez imaginația. Romancierii snobi sunt cei care zugrăvesc ironic, din afară, snobismul pe care ei înșiși îl practică"[24], îi scrie el lui Paul Souday, în noiembrie 1920. Și, nuanțând încă, într-o altă scrisoare, către Louis-Martin Chauffier, din decembrie 1920: „*Le Côté de Guermantes* este o carte despre snobism, căci atunci când un snob scrie un roman, el se reprezintă pe sine ca pe un om șic și își ia o înfățișare batjocoritoare față de oamenii șic. Adevărul este că, printr-o logică firească, după ce am pus să se înfrunte cu poezia numelui de Balbec banalitatea localității Balbec, trebuia să procedez la fel cu numele de persoană Guermantes. E ceea ce lumea consideră a fi o carte aproape lipsită sau chiar cu totul lipsită de compoziție. (...) Pe de altă parte, începând cu Hervieu, cu Hermant etc., snobismul a fost într-atât de mult zugrăvit din afară, încât am vrut să încerc să-l arăt *înăuntrul ființei*, ca pe o *frumoasă închipuire*"[25]. Preocuparea, dominantă, se întâlnește și în „Caietul 30": „Zugrăvirea unui debut în viața mondenă este lipsită de interes pentru că romanicerii neglijează singurul lucru interesant în acest caz, și anume senzația pe care o are debutantul. Dar la vârsta când lumea ne apare ca fiind plină de ființe miraculoase ascunse sub fiecare nume de oraș, de râu și de ținut, numele de persoane nu

---

[23] Ceea ce atestă interpretarea că personajului ducesei de Guermantes, dar și celorlalte personaje, le-au servit drept „model" – dacă putem spune așa, căci lucrurile sunt mult mai complicate – *mai multe persoane reale* în același timp. Această precizare ar fi inutilă dacă unii biografi nu ar fi încercat identificări cu o singură persoană.

[24] *Correspondance*, ed. cit., vol. 3, p. 85. Subl. ns.

[25] *Ibidem*, pp. 305-306. Sublinierile noastre.

ascund spiriduși și zâne cu o mai mică putere de seducție, asimilați forței și particularității numelui lor, și este nevoie de mulți ani, înainte ca să fi renunțat a vedea în cutare femeie al cărei nume strălucea pentru noi ca o felie de rodie, altceva decât o combinație oarecare de linii ale nasului și de bucăți de piele ca tot atâtea bucăți de tafta, în care numele ei nu mai sălășluiește. Atâta vreme cât identificarea există, viața mondenă, ceea ce noi numim snobism merită să intre în literatură"[26].

Proust definește astfel încă o dată poezia (romanul său) ca transcriere a unei impresii concrete (opusă unei idei preconcepute despre obiectul cu care intrăm în contact), ca pe o „viziune" fulgurantă, particularizată, ireductibilă la o alta, dar al hazardului vehiculând un adevăr obținut pe o cale personală, originală, în măsura în care este ales și asumat dintr-o mulțime de adevăruri *posibile*. Magia numelor, prin trăirea autentică a senzației transpusă imaginar, poate popula cu miracole „universul social": „La vârsta când denumirile geografice, oferindu-ne *imaginea necunoscutului* pe care l-am vărsat în ele atunci când ele înseamnă și un loc real pe care ne silesc a-l umple cu sufletul particular, imens, în curând de nestăvilit, care s-a răspândit fără nici un obstacol în silabele lor, numele dăruiesc o individualitate supranaturală, precum picturile alegorice, nu numai cetăților și fluviilor, populând cu miracole nu numai universul fizic, ci și universul social"[27]. Inițierea copilului, a adolescentului, a tânărului face să pălească treptat, până la dispariție (dacă dispariție poate fi numită depozitarea ei în memorie), lumina acelei magii, înlocuită de o lumină de altă natură, dezvăluind cu o cruzime implacabilă banalitatea, vulgaritatea, mult prea omeneștile slăbiciuni ale „spiridușilor și zânelor" din odinioară

---

[26] *Apud* Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu II*, ed. cit., p. 1502.

[27] Cf. „Caietul 41", *apud ibidem*, p. 1500. Subl. ns.

mirificul „ținut Guermantes", condiția pieritoare, supusă degradării prin timp, boală și moarte a acelor ființe altădată inaccesibile și care păreau făcute dintr-o materie inalterabilă. Plenitudinea radioasă a gesturilor lor, a cuvintelor lor decade, ca printr-o magie inversă, în automatism și clișeu. Ființele de natură divină din viziunile neinițiatului îi apar acum acestuia ca niște marionete, ca niște păpuși mecanice: „Se deschiseră și alte uși prin care fu adusă supa aburindă, ca și cum cina ar fi avut loc într-un teatru de *pupazzi* cu o iscusită punere în scenă, și unde sosirea întârziată a tânărului invitat declanșa, la un semn al stăpânului casei, întregul mecanism. Acel semn al ducelui fusese timid și nu maiestuos și autoritar, iar lui îi răspunsese punerea în mișcare a acestui vast, ingenios, supus și fastuos angrenaj mecanic și omenesc". (*Le Côté de Guermantes*). Spiritul însuși este adânc minat, detracat prin repetarea trăirii convenționale: „Stricate parcă de nimicnicia vieții mondene, inteligența și sensibilitatea doamnei de Guermantes erau prea șovăitoare pentru ca dezgustul să nu urmeze destul de repede, în cazul ei, entuziasmului (chiar dacă se simțea din nou atrasă către genul de spirit pe care rând pe rând îl căutase și-l abandonase) și pentru ca farmecul pe care îl descoperise într-un bărbat cu suflet mare să nu se schimbe, dacă acesta o vizita prea mult, căuta prea mult direcții călăuzitoare ce nu-i puteau fi date de ea, într-o agasare pricinuită de admiratorul ei, credea ea, dar care nu era decât rezultatul neputinței în care te afli când găsești plăcerea, atunci când te-ai fi mulțumit doar să o cauți!" (*Le Côté de Guermantes*). Între această făptură – în sfârșit descoperită – și imaginea hieratică a unei ducese de Guermantes bântuind închipuirea vrăjită a copilului Marcel, se deschide un spațiu, spațiul imaginar *(unde hazardul își impune capricioasele sale legi)* al jocului dintre autentic și neautentic, care coincide cu însăși desfășurarea scriiturii.

Un alt chip al hazardului: cartea construită din „fragmente"

Un caz de-a dreptul pasionant în care se vădește – de îndată ce începi să aplici cu oarecare consecvență această grilă de lectură – relația constantă, indisociabilă dintre hazard, necesitate, literatură, este cel al „edițiilor de autor" , al „antologiilor" , al „culegerilor", „selecțiilor" de texte făcute de autorul însuși, de exegeți contemporani sau aparținând posterității. Dar să încercăm a proceda cât de cât sistematic, deoarece toate aceste „situații" nu trebuie tratate omogen. Ele au totuși ceva în comun: materialitatea gestului prin care cartea este „(re)scrisă". Mâna pune laolaltă, într-o nouă ordine, un număr de pagini (texte) „alese", „selectate", „culese" dintr-o foarte mare (uneori teribil de mare) cantitate, dintr-o doar mare, moderată sau chiar redusă cantitate. Chiar dacă ordinea este menținută (o ordine cronologică, de exemplu, în cazul Jurnalelor, Corespondențelor, Memoriilor, dar și chiar al unor poeme, proze etc. inițial orânduite de autor în funcție de o cronologie), ea nu mai poate fi aceeași, prin simplul fapt că rupturile, discontinuitățile cronologice sunt altele, altfel ritmate. Dar ea nu mai poate fi aceeași mai ales pentru că prin operația arătată s-au modificat părțile alcătuitoare și relațiile dintre ele, creându-se astfel un nou Context și un nou Text. El este rezultatul „mânuirii" efective a sute

sau mii de pagini: mâna scoate, apoi adaugă, scoate iar, modifică de nenumărate ori ordinea – în cazul culegerilor, antologiilor axate pe o temă –, amestecând uneori din greșeală textele, printr-o întâmplare, care se poate dovedi fericită, căci noul Context și noul Text create astfel pot avea calitatea de a pune mult mai bine în evidență concepția, proiectul celui ce „selectează" sau așază altminteri laolaltă. Uneori o asemenea „greșeală" se poate dovedi – ca și faimosul „prim vers" al lui Valéry – un adevărat „dar al hazardului". Așa cum se poate *întâmpla* și cu o greșeală de tipar, pe care, mai ales într-un poem de mici proporții, un autor o poate asuma, după ce a găsit-o în textul lui cu o uimire bucuroasă (căci întregul poem, prin ea, se reorganizează altfel, capătă noi profunzimi de sensuri sau noi virtuți melodice), cel ce *face* selecția (deci o nouă carte) poate *descoperi* că manipularea greșită, datorită unei clipe de neatenție sau cine știe cărei alte circumstanțe, îi modifică întregul proiect, dându-i o idee la care nici măcar nu se gândise mai înainte, *inventându-i* așadar o nouă carte. Fericită, mâna simte atunci ispita, pe care și-o reprimă, sau poate nu, pe care și-o reprimă poate doar până la un punct, cel pe care doar ea îl poate simți, de a amesteca pachetul de texte (de file) ca pe un pachet de cărți de joc, făcându-și astfel, dar sub controlul ei, un complice din hazard. Ea lasă atunci inițiativa nu cuvintelor – „il faut laisser l'initiative aux mots", spune Mallarmé, cum bine știm –, care se înlănțuie, o dată mecanismul declanșat, conform unei logici secrete a lor (dar cât de mult guvernată de întâmplare!), rimelor sau ritmurilor, aliterațiilor care cer rime, ritmuri, aliterații, din serii analoage de posibile, armonice, sau, dimpotrivă, dizarmonice, ci unor macrocontexte.

Autorul care își pune într-o anumită ordine propria-i antologie de poeme, sau de proze, care și-o „gândește" îndelung, știe că vine un moment, un moment al incertitudinii, când, chiar

în acea ordine *fixă* (fixată printr-o imagine pe care o are el despre propria-i operă și pe care vrea să o transmită, să o impună), trebuie *să se lase în voia* unei mici neatenții, unei mici întâmplări, care să decidă pentru el însuși. El joacă jocul „cap sau pajură" cu o mică și delicioasă strângere de inimă, îl joacă după multe ezitări și cu greu uneori, dar îl joacă. Apoi, după ce – așa cum făcuse și după ce se lăsase în voia vertijului pe care i-l dăduse înlănțuirea, parcă de la sine, a cuvintelor – se trezește din plăcuta amețeală, ce-și are rădăcinile în fecunda „pădure de senzații" (Valéry) fără de care nici o poezie, nici o literatură, nici o artă nu pot exista, el revine la travaliul intelectual, sever și abstract, cel care știe unde și când să suspende mișcarea mâinii, să o suprime, să o modifice. „El" *și-a propus* inițial un traseu, între o primă și o ultimă filă, un prim și un ultim cuvânt, dar mâna *a dispus* altminteri, filele, cuvintele. (Poate că această fervoare, această inițiativă mereu surprinzătoare a mâinii care scrie este ceea ce numim „bucuria de a scrie". Și poate că tocmai autorii care, ca Flaubert, Mallarmé, scriu cel mai puțin și cu cea mai mare dificultate, cunosc cel mai intens „chinurile creației", sunt de fapt cei care, înzestrați mai mult decât ceilalți cu harul acestei inițiative a mâinii care scrie, dar și cu conștiința acestui har, încearcă să reducă o anumită primejdie a „bucuriei de a scrie", cea a facilității, să o țină sub un control rațional cât mai riguros.) Acum este din nou rândul „lui" să intervină: să aleagă încă o dată, să asume sau nu, să înlăture, să rețină; să accepte sau să refuze. Prin această acțiune, comandată de necesitatea cea mai lăuntrică a legii operei, o lege de fiecare dată specifică în cazul marilor creații – care sunt totdeauna ireductibile, unice și novatoare –, „miracolul este raționalizat" (Proust), *hazardul este integrat ca necesitate*.

„El". Dar cine este „el"? „El" este tot mâna care scrie, re-scrie, transcrie, taie cu foarfeca, lipește, schimbă ordinea filelor, mâna

care *face* cartea, o face uneori și ca „obiect", pur și simplu. Trebuie să ne imaginăm această mână, chiar și în acest caz limită, ce pare a se situa într-o exterioritate a operei – dar nu este așa, căci se situează doar la una din „marginile" ei, și prin aceasta devine mai ușor sesizabil –, transformată nu numai într-o „mână a hazardului", ci și într-un sediu al inimii și al minții, cu toate straturile ei conștiente și tot mai adânc inconștiente. (In-)formată de senzație, de inteligență, afectivitate, imaginație și hazard (ordinea și ponderea acestora variază de la creator la creator), mâna este organul vizibil al muncii creatoare, dar ea este și cea care „face jocurile". Ea fixează regulile jocului, intră în joc, îl conduce și totodată i se supune, limitând astfel tot mai mult seria probabilităților, a posibilităților (termeni sinonimi la autorii de specialitate), lăsându-se tot mai mult modelată, la rându-i, de propria-i muncă, de propria-i creație, de propriul „joc". În actul artistic munca și jocul nu sunt antinomice.

Cazul Gautier sau editorul (îngrijitorul de ediție) ca „mână care scrie"

O bună întâmplare mă silește să recitesc *Istoria Romantismului* de Théophile Gautier, punându-mă în situația de a alege acest „caz" ca pe unul paradigmatic. Dar multe altele ar putea fi: *Scrisorile* doamnei de Sévigné, *Jurnalul* lui Amiel etc., etc. De fapt este cazul tuturor marilor corespondențe, memorii, jurnale, culegeri de articole, editate și reeditate în timpul vieții și apoi după moartea scriitorilor, în ediții mai întâi reduse, apoi din ce în ce mai cuprinzătoare. Opțiunea mea s-ar justifica (ar căpăta un plus de validitate) și prin faptul că Théophile Gautier, deși nu foarte înclinat spre speculația teoretică (mai ales dacă îl comparăm cu un alt poet ce-i este contemporan: cu Baudelaire), este obsedat de jocul hazardului în raport cu opera de artă.

„Poeții moderni, spune el, se încred prea mult în *hazardul fericit al execuției* și în acele frumuseți de detaliu pe care le aduc uneori căutarea sau întâlnirea rimelor, căci, așa cum un motiv muzical țâșnește uneori de sub *mâna* muzicianului ce lasă să-i rătăcească degetele pe clape, tot așa o idee sau o imagine se nasc adeseori din șocul dintre cuvintele folosite din necesități metrice."[1] (Să remarcăm aici conceptul de „hazard fericit", pe care l-am utilizat și noi mai sus, un „hazard fericit" al „execuției", ce se produce deci prin mijlocirea unei activități, pusă în relație de analogie cu cea, *manuală*, a pianistului. Este o reflecție de mare pertinență asupra „intrării" hazardului în operă prin mijlocirea rimei.) Dar tot el spune: „Versurile se zămislesc cu timp, *hazard* și reverie"[2], timp însemnând aici, fără îndoială, muncă și răbdare. Extrapolând afirmația de la poezia la proza lui Gautier – procedeu perfect adecvat – să spunem și noi că *Istoria Romantismului*, ca orice creație artistică, este rezultatul unei serii (deschise, căci reeditările, din ce în ce mai cuprinzătoare, vor continua modificând întruna întregul ca unitate) de hazarduri integrate, devenite, prin opțiune auctorială (prima „culegere" aparținându-i lui Gautier) și editorială (= acțiune auctorială de gradul 2), însăși textura necesară, ineluctabilă a unei mari opere literare, totodată primă și mereu actuală istorie a Romantismului. Așadar:

În 1874, la doi ani după moartea lui Théophile Gautier, apare, cu titlul *Istoria Romantismului* – anunțat de către scriitorul însuși –, o carte cuprinzând unsprezece capitole, corespunzătoare reunirii în volum a celor unsprezece foiletoane scrise de Gautier în primăvara anului 1872, între crizele bolii sale

---

[1] Théophile Gautier, *Histoire du romantisme*, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, 1911, p. 337. Sublinierile ns.

[2] *Ibidem*, p. 155. Subl. ns.

de inimă, și publicate în obscura revistă *Le Bien Public*. În 1886, este editată de Charpentier o culegere de *Portrete contemporane*, ce reia cronici mai vechi publicate de Gautier în foileton, de o structură similară cu primele. O nouă *Istorie a Romantismului*, reproducând conținutul celei din 1874, dar îmbogățită mult cu noi foiletoane deja publicate și cu un studiu despre *Progresele poeziei franceze (1830-1868)*, este tipărită de către editorul Eugène Fasquelle („Bibliothèque-Charpentier") în 1911. Iar în 1929, sub îngrijirea lui Adolphe Boschot, apare la editura Garnier Frères cartea *Amintiri romantice*, cuprinzând, în afară de capitolele din prima *Istorie a Romantismului*, o serie de texte din *Portrete contemporane*, printre care cele scrise de Gautier despre el însuși, despre Balzac și Baudelaire. Boschot justifică titlul ales de el cu argumentul – fără îndoială precar – că Gautier însuși își califică foiletoanele din 1827 drept „o serie de amintiri", și că, desigur, „bunul Théo" folosise titlul de *Istoria Romantismului* pentru a da prin el unitate și coerență ansamblului, impresionându-i totodată, prin această „etichetă" de un mai mare efect jurnalistic, pe patronul ziarului și pe cititori.

Ciudat raționament și ciudat proces de intenție, cărora le scapă tocmai impactul estetic al titlului *Istoria Romantismului*, prin care Gautier realizează un oximoron – intens activ și surprinzător – între neutralitatea, obiectivitatea științifică anunțate de impunătoarea sintagmă, și caracterul intim, concret, trăit, uneori derizoriu, alteori sublim, al experienței cuiva care vede această „istorie" dinăuntrul ei, fiindu-i contemporan și totodată figurând printre cei care o creează. (Nu este prima oară când într-o situație de același tip, alegerea, în bună parte aleatorie – chiar dacă cel ce o face, editor, îngrijitor de ediție, are convingerea că opțiunea lui este pe deplin întemeiată –, a unui titlu, modifică pe de-a-ntregul grila de lectură, uneori cu totul în defavoarea operei, ca în cazul „acțiunii" lui Boschot.) Modalitatea

nesistematică a acestei „Istorii", înscrierea ei nu numai într-un „timp al ceasornicelor", adică al unei cronologii abstracte, ci și într-o durată, într-un timp al memoriei afective, invită, obligă chiar la alcătuirea unor ediții tot mai lărgite, organic născute – dar în mare măsură și prin mijlocirea hazardului – din celula germinativă care este prima ediție din 1874.

Scriitura izomorfă a nenumăratelor „cronici" și articole publicate de-a lungul unei vieți întregi în revistele și ziarele vremii, concepția și vibrația lor comună le situează cu necesitate într-o *Istorie a Romantismului* ca virtual volum, nepublicat de Gautier doar din pricina morții lui premature. Datorită acestui tragic destin (să-l numim tot hazard? un hazard absurd?), Gautier lasă astfel în urma lui o structură elastică (nenumărate articole răspândite prin publicațiile vremii și un titlu bine găsit), deschisă, capabilă să înglobeze, prin simplă juxtapunere, până la epuizarea lor, toate aceste texte cu statut de „memorii", „amintiri", „portrete", și totodată de „istorie". Transcenderea elementelor pur personale are loc în fiecare dintre ele nu numai prin faptul că ele evocă indivizi și situații ce interesează și o istorie „obiectivă" a Romantismului, ci și prin ceea ce Proust ar numi „un fel de eternitate a stilului", obținută aici prin culoarea, pitorescul discursului literar. Dacă nu ar fi așa, cazul nu ar fi paradigmatic, util demonstrației pe care o încerc.

„Mâna care scrie" aceste „fragmente" este mâna unui mare creator, a unui artist al cuvântului, și ele sunt dinainte unificate, căutându-se parcă de la sine unul pe celălalt, alcătuindu-se într-un tot coerent, fără soluție de continuitate. Edițiile care, după moartea lui Gautier instaurează virtuala carte în realitatea ei, o pot doar mereu re-scrie, duce către o completudine și o plenitudine. Construcția tinde parcă să devină sferică, perfectă (împlinită), pe măsură ce noi straturi se adaugă – mai mult sau mai puțin *la voia întâmplării*, căci ce poate fi mai dificil decât

a face „cea mai bună“ alegere prin sutele, miile de pagini risipite prin tot felul de publicații, pagini atât de „apropiate ca valoare“ între ele –, suprafața plană devenind tot mai bombată, făcându-se volum, unghiurile și perspectivele proliferând, multiplicate până la saturarea – provizorie, căci o altă carte urmează a se face, și se va face – unei complexități ce-și găsește singură organizarea, printr-un *joc* de forțe lăuntrice actualizate prin diferite lecturi. Se construiește astfel un adevărat Roman al Romantismului, iar înfățișarea, comportarea, viața protagoniștilor din *Istoria Romantismului* devin cele ale unor personaje de roman, eroi reali la origine, dar pe jumătate intrați în mit și legendă. Îmbinarea aceasta de adevăr (document) și de fabulos, realizată în cadrul fiecărui „text“, dar și prin punerea, mai curând „întâmplătoare“, laolaltă a acestor „texte“, face în mare măsură originalitatea cărții. Ochiul care le vede, urechea care le aude, aducându-ne mărturia lor nemijlocită, sunt ele însele, în realitatea lor cea mai carnală, organe iubitoare de ficțiune și de fantastic, dornice să le întâlnească la fiecare colț de stradă, în fiecare mansardă pariziană unde suprapământeștile făpturi ale boemei artistice romantice își duc viața totuși atât de pământească. Această dimensiune pur artistică, dominată de imaginar și de activitatea inventivă, este slujită și de crearea, „din mers“, în funcție de hazardul editărilor reiterate, a unor noi și noi „Romane ale Romantismului“. Dar să nu uităm niciodată, acest hazard se supune în cele din urmă necesității, devine necesitatea cea mai lăuntrică a operei: ceea ce poate să pară alegere întâmplătoare se dovedește a fi, din unghiul unei teorii a receptării, imagine concludentă pentru o tipologie a imaginarului romantic, surprins pe diferitele sale paliere istorice, într-o istorie a mentalităților (ediția nouă putând fi acceptată ca loc de exprimare a unui consens). Hrănite cu seva realului, plasate în istoria cotidiană cea mai adevărată, chipurile de artiști evocate își epurează totodată

contururile, şi le amplifică de fiecare dată, proiectându-le în tot atâtea figuri emblematice, ce rămân pentru totdeauna în memoria fiecărui cititor, şi în memoria culturii franceze şi universale.

Or, la acest proces de repetată redimensionare, participă şi *hazardata* acţiune editorială. Aceste efigii abstracte, încremenite hieratic într-o atitudine eternă, peste care nici o viitoare exegeză nu va mai putea trece, palpită totodată – sub smalţul strălucitor ce le-a fixat pentru totdeauna într-o formă inalterabilă – de o viaţă intensă, lacomă, uriaşă, în plină devenire. Ele se află la originea unor sublime şi covârşitoare clişee culturale întemeiate pe adevăruri atât de simple, de evidente – pentru că Gautier a ştiut a proiecta iniţial asupra lor lumina cea bună –, încât rezistă, încă şi astăzi, după ce generaţii succesive s-au folosit de ele, şi le-au transmis, intacte parcă, şi totuşi mereu îmbogăţite. Balzac, Baudelaire, Nerval, Hugo şi cohorta lui de Jeune-France sunt imagini de prim-plan, „personajele principale" ale istoriei pe care în funcţie de capriciile memoriei (voluntare, dar şi, mai ales, involuntare) şi ale întâmplării, Gautier o înfiripă, din preţioase frânturi, prin reviste şi ziare, în aşteptarea momentului când „totul" – un „totul" mereu modificat, prin adăugiri mai cu seamă – va fi adunat în volum. Dar relieful şi consistenţa lor sunt date prin situarea lor într-un variat univers artistic, populat cu nenumăraţi pictori, sculptori, gravori, muzicieni, actori, actriţe şi dansatoare. Romantismul nu este surprins deci doar în dimensiunea lui literară. El este văzut ca mişcare artistică globală, mai mult chiar, ca un mod de a trăi, de a simţi, de a gândi al unei generaţii. Or, pentru a realiza această totalitate, acest spaţiu viu, ce poate fi străbătut în lung şi în lat, în adâncime şi în înălţime, e nevoie de o artă a perspectivei şi de o ştiinţă a amplasării figurilor pe care Gautier le posedă, dar care au fost – şi vor mai fi – slujite şi de *întâmplarea fericită a reeditărilor succesive*, ce ne înfăţişează de fiecare dată un nou portret de ansamblu, uşor mişcat, şi în

mişcare. Ar fi un caz paradigmatic de constituire organică a unei cărţi din ceea ce poate fi socotit – şi nu o dată chiar este socotit – ca fiind discontinuitate improprie adunării într-o carte.

Istoria Romantismului de Théophile Gautier arată cât de neîntemeiată este – în principiu – o asemenea prejudecată, o foarte bună, o foarte vie carte putând fi scrisă în etape – sub formă de texte cu o anumită autonomie şi răspunzând unei comenzi sociale imediate (în care este implicat, integrat şi un anume grad de hazard) –, fără ca prin aceasta să-şi piardă caracterul de operă-monolit. Aş spune chiar că o procesualitate inversă, o carte scrisă „dintr-o bucată", prin deducerea ei dintr-un plan dinainte stabilit cu de-amănuntul, chiar dacă – sau tocmai pentru că – mai abil articulată, este mai curând ameninţată de dezmembrare, şi cădere în desuetudine, o dată cu trecerea timpului, sau chiar după puţină vreme, de îndată ce prima iluzie stârnită de lectura ei – iluzie creată de autoritatea unei mari coerenţe, a unei construcţii sistemice – s-a risipit. Genul acesta de apriorism al modului de a concepe o carte în raport cu facerea ei efectivă poate funcţiona mulţumitor doar în cazul unor cărţi de tip mai mult sau mai puţin ştiinţific (mulţumitor, dar nicidecum foarte eficient, căci, neştiind să pândească, să primească darurile hazardului, sau chiar refuzându-le programatic – hazardul însă operează chiar şi în acest caz extrem, când nu i se lasă în mod deliberat nici o portiţă de intrare –, el frânează inventivitatea, creativitatea oricărui text cu adevăraat original). Pentru o carte de literatură – *şi includ aici şi eseul critic* – el este o capcană şi ţine de fapt de manifestarea unei neputinţe artistice.

„Dispozitivul osiriac"

Scriind paginile ce urmează şi unele din cele ce au precedat, eu însămi introduc în corpul cărţii, pe care sunt în curs de a o

scrie, unele texte scrise înainte de a o fi „proiectat", practicând astfel o ciudată „punere în abis". Dar oare am „proiectat" cu adevărat această carte altminteri decât la modul cel mai vag, dar și, totodată, cel mai insistent, „tema" ei fiind una obsesională, prezentă într-un fel sau altul în tot ce am scris?

Cred că o carte ca aceasta de față respiră, există mai bine când își îngăduie (dar ar putea face altfel?) să includă texte scrise nu *în vederea ei*, dar care pot să intre în vederile ei. Eseistul scrie de fapt una și aceeași Carte, indiferent de numărul cărților pe care le publică: este Cartea Obsesiei sale, ce poate fi regăsită în fiecare fragment de text al său. Aceste fragmente, oricât de „dispersate", sunt unificate, „subîntinse" de aceeași idee și pasiune. Într-o oarecare măsură ele au putut fi chiar gândite, proiectate ca fragmente dintr-o viitoare carte, dar în felul – analogia este absolut posibilă – cum poetul își scrie poemele în vederea unei viitoare cărți: cu un anume grad de autonomie, de relaxare față de totul care va fi cartea, cu un fel de abandon în fața imprevizibilului și a întâmplării, a ceea ce poate oricând aduce clipa, cu un fel de sentiment încrezător și rodnic că asociația de idei se poate dezvolta apucând-o pe o cale sau pe alta cu aceleași bune șanse, de vreme ce ea vine din și merge către același „punct central".

O ciocnire neașteptată de cuvinte, o neprevăzută și paradoxală formulare îl pot duce pe autorul eseului critic, tot astfel cum rima sau ritmul, șocul imprevizibil creat de asociația absurdă dintre două cuvinte îl pot duce pe poet, către descoperirea (inventarea) unor semnificații la care nu se gândise, pe care nu le prevăzuse, nu le „programase". Cred de fapt că aceasta ar fi diferența cea mai specifică dintre scrierea unui eseu critic și cea a unui curs sau tratat universitar. Nu cantitatea de erudiție, nu cantitatea de bibliografie, mărturisită sau nu. Ci această capacitate de a te „juca", de a juca jocul literaturii, altfel spus de a construi,

de a face altceva, ceva nou, din tot acest material, inert pentru că nu este al tău, pentru că nu l-ai făcut să fie încă al tău. Îți construiești astfel propriile repere, elemente de sistem propriu chiar, dacă șansa te ajută (un sistem propriu-zis, în materie de reflecție asupra literaturii, ar fi o neșansă, căci ar ridica între tine și creația vie zidul unei dogme). Blanchot, Barthes, Derrida, Poulet, Jean-Pierre Richard sunt maeștrii unei scriituri în care simți că ei înșiși înaintează ca într-un ținut necunoscut, ai unor fragmente textuale ce se caută și, în cele din urmă, se găsesc între ele, alcătuindu-se într-o carte.

Jean Ricardou de asemenea. Mai cu seamă în cea mai semnificativă carte a sa, *Noi probleme ale romanului*. În cadrul operei lui Ricardou ea vine după o serie de eseuri critice consacrate Noului Roman, dar și după o seamă de „ficțiuni", de „romane", ambivalență – teoretician al literaturii, autor de literatură – care îl situează în categoria tipului de scriitor modern autoreflexiv și, în particular, în cea a reprezentanților Noului Roman, sau poate, mai curând, a unei zone intermediare, făcând trecerea de la Noul Roman la un Nou Nou Roman care și-ar afla originea în primul, opunându-i-se, contestându-l totodată, fiind, adică, un anti-Nou Roman. Și în plan non-scriptural, Ricardou îl susține și în același timp îl contestă pe Robbe-Grillet (figură emblematică a grupului Noilor Romancieri, tratată în același fel de grupul „Tel Quel", căruia Ricardou îi aparține la un moment dat, ca redactor al revistei cu același nume), erijându-se el însuși, prin demersuri de organizare și coordonare, în inițiator și șef de școală. Ricardou izbutește prin cărțile sale să remodeleze Noul Roman, realizând o „practico-teorie" – concept cu care și operează – indusă din scriitura propriilor sale romane, precum și din cele de structură analoagă, cea a Noului Roman și cea a confraților săi de la „Tel Quel". Caracteristic îi este un du-te-vino între textul analizat și teorie, între teorie și textul analizat, între fragment și carte, între

carte și fragment, precum și un fel de osmoză între pagina de critică și pagina de creație literară, construite de aceeași mână și alcătuind un tot omogen. Am putea face până la un punct afirmații similare și cu privire la eseurile teoretice ale lui Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute sau Butor, raportate la romanele lor, dar numai până la un punct, țesătura textelor teoretice ale acestor ultimi autori fiind cel mai adeseori eterogenă în relațiile cu textele literare, ținând, adică, de un gen de discurs univoc mai curând de tip „tradițional", fără deschiderile, fluiditățile, neprevăzutele alunecări din propriile lor romane, existente însă în critica lui Ricardou. Blanchot sau Barthes pot fi incluși în aceeași categorie, chiar dacă primul s-a impus mai ales ca eseist, iar cel de-al doilea face un eseu ce aspiră la statutul de (fragmente de) roman. Mai mult decât Sollers, el însuși romancier și teoretician al „noilor scriituri", Ricardou reușește performanța de a proceda cu sistemă fără a fi sistematic, de a elabora o teorie – cea mai coerentă, mai susținută dintre toate câte s-au încercat – a Noului Roman, fără a rămâne prizonierul propriilor concepte, știind să profite de orice hazard ispititor și propice, să evadeze din ele, să gliseze, cu multă fantezie, pe canalele implicațiilor lor metaforice, către noi concepte, aflate eventual în relație de antinomie cu primele, antinomii transgresate prin „producerea" de concepte ce le integrează, într-un proces ce se autodevoră alternativ, *ad infinitum*. Este o scriitură critică „nouă", ea însăși „producătoare de sensuri", ca și romanele în raport cu care se instituie. Impresia, derutantă pentru un cititor neavizat, dar tot mai seducătoare, mai încărcată de bogate descoperiri pentru cel ce insistă pe text, străduindu-se să intre în posesia unei noi cunoașteri despre felul cum se face, scriindu-se, citindu-se, literatura – de construcție și de-construcție, de „opacizare" a semnificantului, care, trimițând la semnificatul său, trimite totodată la sine, exhibându-și propriul mod de a

funcționa (tendință ce capătă forme radicalizate pe măsură ce se exercită) –, este analoagă cu cea pe care ne-o lasă lectura unui poem modern. Paradoxul unei astfel de critici este că ea funcționează ca o creație în sine – sau, la limită, poate ajunge să funcționeze astfel –, transformând textul-obiect, opera despre care „dă seama", într-un simplu „generator textual". Descrierea, analiza acesteia, teoria ce se face și desface acționează printr-o scriitură izomorfă – la limită, trebuie să precizăm din nou – cu cea descrisă, analizată, teoretizată, devenind astfel un text cu „funcție critică" imanentă, ce trimite adică la sine, precum textul literar însuși. Iată de ce, în ciuda ostentației „științifice" – dar poate că nu trebuie să ne exprimăm astfel, ci, înscriindu-ne în această nouă perspectivă, să afirmăm inventarea unei noi „științe" a literaturii, în funcție de alți parametri decât cei ai structuralismului clasic – pe care o manifestă uneori textul critic al lui Ricardou (încărcat de scheme, grafice etc.), re-prezentarea lui, re-producerea lui printr-un alt text, prin acest text al meu, de exemplu, este cu neputință. Parafrazându-l pe Valéry, care spune că un poem nu poate fi „rezumat", ci doar repetat cuvânt cu cuvânt, am putea spune că textul lui Ricardou – „romanul", bine înțeles, ***dar și*** „critica" – nu poate fi „rezumat", ci doar repetat cuvânt cu cuvânt. Este o afirmație pe care nu o putem face cu privire la Greimas, sau Todorov, sau Genette, ei înșiși autori de cărți alcătuite din „fragmente", dar care dezvoltă un discurs a cărui „științificitate" este mai conformă cu cea îndeobște acceptată de modul nostru obișnuit de a raționa logic, cu ajutorul unor concepte bine definite și foarte stabile, ce rămân, la capătul demonstrației, ceea ce fuseseră și la începutul ei, la capătul unei demonstrații previzibile, trebuie să mai adăugăm. „Fragmentele", aici, sunt niște false-fragmente, căci ele nu sunt rezultatul unei scriituri producătoare de sensuri, ci al unei pre-concepții re-produsă prin scriitură. Ele sunt „părți" ale cărții, scrise cu deliberare

(o deliberare a cărei intensitate poate varia) în vederea ei, chiar dacă publicate mai întâi separat. Într-un context mai imediat, cel al volumului colectiv care marchează o dată în istoria criticii contemporane, *Théorie d'ensemble* (1968), cele două texte ale lui Ricardou, *Fonction critique* și *L'Or du scarabée*, contrastează mai puțin, vădindu-și înrudirea cu scriitura de tip „Tel Quel"-ist.

Și totuși, chiar și aici, mi se pare că Ricardou se singularizează insesizabil printr-o specială virtuozitate în a crea, inventa soluții ingenioase, în a rămâne mereu imprevizibil, cu un gust mereu proaspăt pentru ceea ce am putea numi o *critică ludică*, omoloagă scriiturii ludice a Noului Roman și a Noului Nou Roman, trăsături ce, departe de a se uza, devin tot mai frapante pe măsură ce își scrie opera. Jocuri de cuvinte – travaliul „vocabulei producătoare de sens" de tip rousselian, ca în binecunoscutul diptic „la bataille de la phrase" / „la bataille de Pharsale" –, sintagme fericit găsite fără a fi fost căutate, tot atâtea daruri ale hazardului, metafore memorabile, prin care sunt „produse" concepte ca „les écritures béligérantes", „le dispositif ossiriaque", „le polypole de l'impensé", „les courts-circuits du texte", „l'hélice du texte", „la bibliothèque du texte" (am putea cita aici toate titlurile și subtitlurile din volumul *Noi probleme ale romanului*, în care Ricardou ne apare încă și mai dezinvolt, mai strălucitor în a sa „practico-teorie", decît în volumele anterioare).

Acest institutor știe să fie cel mai puțin didactic dintre confrații săi de la „Tel Quel". Puternic angajat în critica pe care o face, polemizând nu o dată cu „adversarii" săi, cu un Sartre, de exemplu, dar și cu critici mult mai apropiați de orientarea sa, el ocultează – el sau scriitura sa, ce capătă un fel de inițiativă producătoare de spectaculoase și multiple efecte de sens – coerența poziției sale partizane printr-un fragmentarism inepuizabil, vizibil nu numai în împărțirea în numeroase capitole, subcapitole, subsubcapitole etc., dar și în minuția „analizei" care, ca și

descrierile din noile scriituri romanești, pare a-și pulveriza obiectul, spre a se desemna în cele din urmă doar pe sine, în al său *cum* funcționează. Efectul este iluzoriu, căci, la relectură, obiectul descris și analizat își recapătă consistența, cititorul menținând totodată în conștiința sa și mișcarea contrarie, prin care scriitura se spune pe sine, dezvăluindu-și mecanismele. Coerența scriiturii lui Ricardou există, și este chiar de mare strictețe, dar ea nu trebuie căutată acolo unde nu poate fi găsită, în progresiunea univocă și lineară, preponderent denotativă în terminologia ei (și în lanțurile demonstrative ale acesteia), ci în combinațiile riguros calculate – calcul în care intră și intervenția asociației imprevizibile, ținând de un hazard pentru care se optează între multe alte hazarduri, ca și în actul artistic – ale unui „dispozitiv osiriac" (sintagmă indusă de el prin abordarea unor romane de Claude Simon). Este coerența unei „puneri în abis" generalizate, „éclatée" a propriului text, saturat de metafore conceptualizate care, aplicându-se în egală măsură obiectului cercetat și instrumentului care-l cercetează, reușește, mai mult decât demersurile naratologice, poetice, semiotice în general, de tip „clasic", să micșoreze acel gol, acea distanță care, în toate cazurile „clasice", continuă să persiste între textul literar și metatextul lui critic. Ricardou nu procedează ca Propp, Greimas, sau chiar Genette și Todorov, prin aplicarea unei „grile" prefabricate – desigur, din concluzii trase pe temeiul unor „analize" de multiple texte –, ci prin apel la o „grilă" produsă, fabricată în fiecare dintre cazuri de scriitura însăși, „generată" de pre-textul operei „analizate".

„Grila" lui este mișcarea însăși a scriiturii, ductilă, maleabilă, fluidă, pulverulentă sau aburoasă, după cum i se cere a deveni de către pre-textul care i-a imprimat acel *primum movens* în temeiul căruia se desfășoară. Este o scriitură speculară, ce se pune „în abis" pe sine și *totodată* opera „analizată", re-făcând-o pe aceasta spre a ne-o arăta, dar nu printr-un travaliu ce ar

cunoaște o progresiune liniară, ci printr-unul de montări și demontări alternate, mereu ușor modificate în punerea lor în poziție, analoage acelor „realități variabile, variante reale" prin care definește el însuși un procedeu preponderent în Noul Roman. Este „principiul" conform căruia într-un text un real se revelă ca virtual, ca posibil, sau probabil, iar virtualul, posibilul, probabilul, ca real, în și prin scriitură. „Prezentată de un narator unic, ce dispare îndărătul narațiunii sale", o scenă este de nenumărate ori reluată, în „variante progresive și printr-o omogenitate de scriitură care o instaurează de fiecare dată într-o egală «realitate»"[3]. În aceste „oglinzi narative" în care este prins, „mutilat-multiplicat" atât „corpul" operei literare, cât și cel al criticii lui Ricardou, persistă, în primul, al doilea, al treilea etc. plan, câteva concepte tutelare – prezente în mod explicit la toți reprezentanții grupului „Tel Quel", și în mod oarecum implicit, sau difuz, la naratologii contemporani –, ca acela de „productivitate textuală", de „punere în abis", de raport între „narațiune și ficțiune", de „funcție critică" a literaturii – toate patru cunoscând un moment hotărâtor de elaborare și rafinare prin critica lui Ricardou[4]. Încă din primele sale cărți, în care nu se ocupă numai de Noul Roman și de Noul Nou Roman, ci și de

---

[3] *Problèmes du Nouveau Roman*, Seuil, 1967, p. 37.

Ricardou „aplică" aici acest „principiu" cu multă ingeniozitate romanelor lui Robbe-Grillet, demonstrând totodată felul cum o anumită critică (în cazul de față cea a lui Morissette și cea a lui Goldmann) „invită opera să se întindă pe patul procustian" al „sensului prealabil", luând nu atât „măsurile textului, cât imaginând o carte după dimensiunea presupunerilor ei", preexistente, evident, cărții.

[4] Alte concepte, ce intră în mod necesar în conexiune cu acela de intertextualitate, atât de mult utilizat de „Tel Quel" (la început de Kristeva și Sollers, ce-l preiau de la Bahtin), sunt, de asemenea, foarte prezente la Ricardou, dar le-am reținut aici pe cele la a căror impunere mi se pare că el a contribuit cel mai mult.

Flaubert, Proust, Poe, Valéry, Roussel, Borges, Novalis etc., Ricardou tinde să le extindă operativitatea la întreaga literatură, începând de la Homer, operativitate pe care o vede, desigur, relativă și variabilă în funcție de tipul de scriitură, dar totdeauna prezentă. Literatura (deci și critica așa cum o face Ricardou) are totdeauna o „funcție critică“ imanentă, prin care își autoreprezintă, autodesemnează, autocomentează propria-i facere și propriul mecanism, „funcție critică“ radicalizată în „tendința de *autoreprezentare* a «Noului Roman», prin care povestirea, și anume prin intensul efect de punere în abis ce răstoarnă funcția reprezentativă, se desemnează de nenumărate ori pe ea însăși“[5]. După Ricardou, trei tendințe strâns înmănucheate își dispută textul, care se poate defini prin cea mai influentă. Iluzionismul reprezentativ al stilului balzacian. Tendința la *autoreprezentare* a «Noului Roman». (...) Tentativa de *antireprezentare* practicată de Tel Quel“[6]. În texte ulterioare, Ricardou ajunge chiar la o periodizare a literaturii în funcție de aceste criterii, inextricabil legate între ele. Ar exista o perioadă dominată de retorică, o alta, cea a secolului al XIX-lea, dominată de re-*producerea* (de exprimarea, de reprezentarea) de sens, de cunoaștere (pre-existentă), o literatură a zilelor noastre, dominată de *producerea* de sens, de cunoaștere (literatură a autoreprezentării și a antireprezentării). Evident, perioadele rămân pur teoretice în cadrul unei diacronii riguroase, căci Swift, Sade, Lautréamont, Rimbaud, Roussel, Flaubert,Poe, Proust, Joyce, Kafka, Borges, Mallarmé, Artaud, Bataille etc., sunt puși în relație de sincronie prin caracteristicile analoage ale textelor lor intens producătoare de sensuri. „Problemele Noului Roman“ devin treptat „Noi probleme ale romanului“, titlu prin care Ricardou revendică omologarea

[5] Tel Quel, *Théorie d'ensemble*, Seuil, p. 265.
[6] *Ibidem*.

teoriei sale ca operantă, pertinentă pentru întregul teritoriu al romanului (şi al literaturii).

În inima acestei teorii ce tinde spre o aplicare „universală“ după ce a pornit de la cea mai aplicată, minuţioasă, dar şi fluidă (*hazardată*, în sensul că integrând o mare cantitate de hazard, deci deschisă către orice poate duce spre invenţie) – fluiditate ce-i îngăduie expansiunea, ce o invită chiar la expansiune – practică scripturală, se află un principiu ce vede în scris o „activitate“, o „muncă“ – în sensul cel mai propriu al termenului: o muncă a mâinii care scrie – producătoare de valoare (de sensuri, de cunoaştere): „Imaginer et imaginer la plume *à la main* sont deux choses différentes“ (subl. ns.). Producătoare de sensuri – în ultimă instanţă de literatură, căci, după Ricardou, orice literatură adevărată are şi această funcţie – nu este decât cea de a doua atitudine, ne spune el prin fiecare rând, prin practica scripturală „pusă în abis“ a fiecărui „fragment“ de text, a fiecărui cuvânt al său. Nu vedem cum ar putea fi erodat, atacat, înlăturat un asemenea principiu al „muncii“ scriitorului – dar şi al „muncii“ cititorului, căci producerea de sensuri are loc în şi prin lectură – de „adevărurile“ critice succesive, devenite succesiuni de clişee critice, altfel spus de adevăruri intrate în domeniul comun. Şi, în virtutea aceluiaşi principiu şi a aceluiaşi „caz“-paradigmă, nu vedem de ce nu ar fi trebuit să izbutim a trece în sfârşit peste o prejudecată, conştientizând originea a ceea ce de mult am acceptat ca valoare: a cărţii scrise fragmentar, a cărţii ce se adună şi se alcătuieşte din fragmente, care încep să-şi răspundă şi să-şi corespundă, devenind producătoare de sensuri precum cuvintele unui poem.

Dar, la urma urmei, nu *orice* carte – de poezie, de proză (roman, nuvelă, schiţă, eseu) – este, prin chiar statutul ei de obiect *literar*, de instrument prospectiv al diferitelor serii, scenarii *posibile*, *probabile*, scrisă totdeauna fragmentar?

Recenta cercetare a manuscriselor proustiene arată că autorul lor și-a scris romanul parcă din fâșii, păstrate uneori ani de zile în „Caietele“ sale și scoase la iveală, spre a fi îmbinate cu altele, de dată mai recentă sau foarte recentă. În virtutea unei obsesii dominante, analogii și corespondențe multiple se stabilesc între *straturile* scripturale, conform unui mecanism ce seamănă întrucâtva cu cel al memoriei involuntare. „Uitate“ în „Caiete“, devenite tot atâtea virtualități, fragmentele sunt scoase la iveală prin grația unei asociații întâmplătoare, care cere actualizarea, realizarea lor.

Cum ar putea căpăta altminteri – vreau să spun prin ce altă tehnică și modalitate – explorarea acea adâncime, înălțime, lățime, grosime care să fie pe măsura plenitudinii realului (material, concret, dar și imaginar, fictiv, intelectual, abstract)? Cum ar fi el atacat parcă din toate părțile în același timp, într-un fel de dezlănțuire iluzoriu sincronică (deși – sau tocmai pentru că? – fragmentele sunt rodul unei munci succesive)? Interstițiile dintre fragmente (căci ele nu se vor îmbuca niciodată „perfect“ altfel decât în actul lecturii) capătă funcția acelor „spații albe“ mult speculate de poeți și romancieri (de marii eseiști, de asemenea, dar lucrul acesta a fost mai puțin observat), a acelor locuri ale ambiguității unde se împlinește, se (de-)săvârșește Totul.

O confesiune

Recitind ultima pagină – aceasta se scrie acum în imediata succesiune a aceleia – îmi dau seama că tot ce fac aici este o confesiune, a cărții despre ea însăși, a unui anume eu despre el însuși. Îl poate oare interesa o asemenea confesiune pe cititor? Poate că da, îmi spun, prin impersonalizarea la care tinde, devenind o confesiune despre o muncă, truda cea de toate zilele

a mâinii care scrie, care muncește scriind. Această mână care muncește, și prin care cel care muncește construiește nu numai cartea, ci se construiește și pe sine, clipă de clipă, este nu numai alcătuirea de carne care acționează prin mijlocirea condeiului și a hârtiei, ci și – mai ales? – alcătuirea imaginară, fantasma care acționează fantasmatic prin mijlocirea unui condei și a unei hârtii fantasmatice, în fiecare moment al existenței scriitorului, simultan, paralel cu tot ceea ce face sau nu face el (odihnindu-se, lenevind) în zilnica-i existență aflată la vedere, cea care poate să poarte numele de biografie a sa. Un mare pianist mărturisea că el exersează tot timpul „în gând" și că astfel își menține în cea mai bună formă supletea, agilitatea, puterea și delicatețea degetelor și a mâinii întregi, memoria și capacitatea lor de a interpreta, de a crea. Nu poate spune oare același lucru și scriitorul? Nu am transgresa astfel antinomia dintre „a imagina" (a concepe) și „a imagina cu condeiul în mână"? Dar poți fi mereu „cel ce imaginează" fără a fi mereu „cel ce se uimește", cel ce este mereu cuprins de o sacră stupoare în fața lucrurilor lumii? Scriitorul, artistul este cel-ce-știe-mereu-să-se uimească. Mâna care scrie este o mână mișcată de uimire (și totuși antrenată prin disciplină și „rutină", „meserie").

Mâna care scrie: un destin. Al celui care își scrie și își descrie întruna uimirea.



Editorul și dublul său: un „roman" al hazardului și al necesității

„Nu există nici o altă regulă decât cea a jocului de loto. Hazardul, aleatoriul."
Hubert Nyssen

Am trăit astăzi una din cele mai bune zile ale mele din ultima vreme: o zi de încredere și speranță, o zi de fericire izvorâtă din reculegerea activă în care te poți uneori pomeni așezat prin citirea unei cărți. Preabunul hazard a voit ca această carte să vină să se așeze pe masa mea într-unul din acele momente când simțeam o mare nevoie de a pune oarecare ordine în mintea și în inima mea tulburate în felurite chipuri.

Mi-am început deci lectura într-o stare de propice neutralitate – sau cel puțin așa credeam – față de carte, neutralitatea pe care ar trebui totdeauna să o avem față de un text înainte de a începe să-l citim, indiferent de tot ceea ce știm despre el. Căci numai așa ne vom putea situa și *în* text și nu numai într-un *despre* text.

O primă aproximare, oximoronică, îmi era propusă de titlu și de subtitlu: *Editorul și Dublul său. Carnete*. Primul, ambiguu și misterios, cel de-al doilea, precis, sec; primul, plin de conotații, încărcat de semne de întrebare, cel de-al doilea strict denotativ, trimițând la ideea de însemnare pozitivă. O tensiune îmi era comunicată, tensiune pe care, după citirea cărții, aveam să o descifrez ca pe însăși „necesitatea" prin care acest text mi se

impunea nu doar ca simplu „document“ despre activitatea și viața unuia dintre marii scriitori și editori ai Franței de astăzi, ci și ca literatură. Căci, spre a-l parafraza, citându-l pe autorul lui, Hubert Nyssen (care își exprimă astfel una dintre intuițiile lui profunde în fața unui Mozart regăsit în pura intimitate a celui care îi ascultă muzica în afara oricărui clișeu supraadăugat prin multiple teorii sau masivă mediatizare): „eram în inima *necesității*, a acelei necesități a cărei ciudată natură am evocat-o adeseori pentru a justifica faptul că în literatură anumite texte se impun mai bine sau mai sigur decât altele, și despre care mi se întâmplă să spun, dacă un student mă întreabă, că ea se definește prin aceea că ne obligă să vedem că o asemenea operă nu putea să nu fie tipărită“[1].

Dar, ca de fiecare dată când ne simțim a fi „în inima necesității“, mă simțeam, cu această carte, în inima unei problematici implicite și explicite a *hazardului*.

Descopăr că subiectul *Carnete*, ca și forma de jurnal (text alcătuit dintr-o succesiune de fragmente, precedate, fiecare, de locul și de data scrierii lor), pot fi acceptate ca atare, căci într-un anume plan ele și funcționează ca atare, dar că pot fi și deturnate de la această funcționalitate imediată a lor, citite ca tot atâtea procedee romanești (în sensul în care un roman epistolar nu este neapărat făcut din epistole adevărate, dar ar putea să fie, ceea ce se și întâmplă uneori – ar fi, acesta din urmă, cazul *Epistolarului* lui Gabriel Liiceanu, pe care l-am citit și ca pe un roman alcătuit din scrisori adevărate). Descopăr totodată astfel că „efectul de real în cadrul unui efect de ficțiune“ poate fi obținut cum nu se poate mai bine printr-un discurs (pur) referențial.

---

[1] Hubert Nyssen, *Editorul și Dublul său. Carnete 2*, Actes Sud, 1990, p. 113. Subl. ns.

Poate că editorul Hubert Nyssen, sau omul Hubert Nyssen nu au vizat această trangrasare a notației imediate, și poate că nici Hubert Nyssen scriitorul (autorul de romane, nuvele, poeme, eseuri) nu a premeditat-o, dar efectul, la lectură, este neîndoielnic acesta: *L'Éditeur et son Double* ar putea fi subintitulat *Le Roman du Hasard et de la Nécessité*, *Le Roman du paratexte*, sau, pur și simplu, *Roman*, subtitlu poate încă și mai adecvat, căci mai puțin limitativ, în *Editorul și Dublul său* arătându-ni-se nu numai ceea ce face dintr-un text manuscris o carte, dar și felul cum un scriitor poate deveni editor, conștientizându-și tot mai adânc această nouă relație cu cartea (cu cartea altuia, dar care devine într-o mare măsură și cartea lui, printr-o suită de hazarduri ce i se impun ca tot atâtea intrări – pentru care poate sau nu să opteze – într-o virtuală necesitate).

Într-un plan al *Editorului și Dublul său*, Hubert Nyssen își dezvoltă reflecția teoretic, referindu-se în parte la cea din cursul său universitar despre „paratext“, termen împrumutat de la Genette, a cărui definiție o citează: „*Liège, 18 ianuarie* – Am urcat la universitatea din Sart Tilman, magnific campus, pentru cursul meu inaugural despre «paratext». Gérard Genette, de la care am împrumutat acest termen, vorbește despre «acel ceva prin care un text se face carte și se propune ca atare cititorilor săi». Le-am explicat studenților mei că am de gând să trec în revistă, împreună cu ei, nu numai elementele materiale de care se ocupă Genette, ca titlul, epigraful, prefața etc., ci și funcții esențiale ca intervenția direcției editoriale pe manuscris, rolul traducerii dacă este vorba de opere străine, comentariile prin care este inițiată rumoarea publică...“[2].

Zona aceasta – circumscrisă și abordată poate pentru prima dată întrucâtva sistematic: impactul editorului cu manuscrisul,

---

[2] *Ibidem*, pp. 126-127.

șansele manuscrisului de a deveni carte prin editor și *felul cum* devine carte prin mijlocirea acestuia – poate face obiectul unei „științe" autonome, care s-ar înscrie în sfera mai largă a „științelor" hazardului (în cadrul literaturii etc.). Aportul teoretic al lui Nyssen, dar și mărturia lui cea mai concretă – ce se sprijină pe o susținută practică editorială, a cărei eficiență s-a verificat prin succesul tot mai mare pe care-l cunoaște editura Actes Sud, ce se află acum printre primele din Franța – sunt notabile.

Există o vocație, dar și o știință de a fi editor – la care ajungi singur, călăuzit de intuiție și instinct, de cultură, dar și de un fel de obscură atracție pentru frumusețea „jocului" editorial, pentru vertijul de un tip cu totul special și foarte complex pe care îl poate suscita în „jucătorul" care este un editor. Știu, dintr-un interviu pe care i l-am luat, că Hubert Nyssen nu iubește termenul de risc când este vorba de meseria lui de editor. El i-ar prefera, presupun, pe cel de proiect bine gândit, de muncă editorială competentă și bine făcută. Totuși, în cartea sa am găsit o mărturie care mi se pare a se afla aici deloc întâmplător. În perspectiva pe care o propun, ea poate deveni grila de lectură prioritară: „*Paradou, 25 august* – Parcurg în fiecare zi o anumită pagină din *Le Monde*, sub pretextul de a ști cine, din universul care este al meu, al nostru, a mai murit. Dar de fapt mă uit cu atenție la vârsta bărbaților. În anumite zile îmi spun că va veni curând vremea să-mi fac bagajele, în altele cred că mi se va dărui încă atât de mult răgaz, încât îmi sunt îngăduite multe alte proiecte. Nu există nici o altă regulă decât cea a jocului de loto. Hazardul, aleatoriul. Și apoi mă gândesc la Nina. Adevărata întrebare rămâne singura: cum să abordez moartea ei"[3].

Existența este un risc de fiecare clipă, simțământ pe care omul, scriitorul îl au în mod acut, și care poate fi perceput în

---

[3] *Ibidem*, pp. 230-231.

fiecare cuvânt al acestor „confesiuni"; într-un loc el este chiar explicitat astfel, de către belgianul Hubert Nyssen: „Mi-am spus că Hugo Claus fusese genial când își intitulase cartea sa cea mai celebră *Deznădejdea belgienilor*. Într-adevăr, trebuie să privim cu prudență exuberanța belgienilor, căci ea este adeseori manifestarea deznădejdii lor metafizice".

Dar existența, pentru un editor – Cititorul prin excelență, cel care colaborează cel mai *activ*, ca și Cititorul prin excelență care este traducătorul, la facerea unei cărți dimpreună cu autorul –, este și existența cărților, a fragilelor și nepieritoarelor cărți, nașterea, viața și, din când în când, moartea lor. Totul este risc aici, bucuria descoperirii și a tipăririi cărții, pentru un public ce trebuie, la rându-i, intuit, pregătit, dar și drama unui eventual eșec, dar și tragedia – aflată sub incidența cine știe cărui hazard – nu în primul rând a propriei morți, ci a morții unuia din autorii cărora tu, ca editor, li te-ai dedicat.

Pentru un editor, conceptul de hazard fericit / nefericit are poate o pertinență încă mai limpede, mai sesizabilă decât pentru un scriitor. Pentru el hazardul se materializează, mai mult decât pentru artist, care poate reveni – între anumite limite – întruna, până când darul hazardului este integrat necesității operei, la opera sa, lucrând la ea cu infinită răbdare. Pentru un editor care străbate lumea, ca Nyssen, în căutare de *cărți bune*, o cursă de avion ratată, o scrisoare întârziată pot fi un hazard nefericit. Paradigmatic, figura hazardului fericit pentru Hubert Nyssen se numește Nina Berberova, marea scriitoare din emigrația rusă (ce a trăit în Franța și apoi în America de Nord). Spun „paradigmatic", pentru că în această imagine emblematică, necesară, se adună toate imaginile discontinui, la primă vedere întâmplătoare, ale acestor *Carnete* care „povestesc" aventura „editorului și a dublului său", *Răbdarea*, perseverența sa, ce sunt de natură auctorială: „*Arles, 5 mai* – Trei mii de Berberova pleacă

în fiecare zi, dintre care o mie de exemplare din autobiografie. A fost nevoie de patru ani și de toată această perseverență. A edita nu înseamnă numai a descoperi, ci și a te încăpățâna"[4].

Șansele cresc pe măsură ce numărul încercărilor (aruncărilor cu zarul) crește[5], toate câmpurile de posibil trebuie explorate, *iubite* poate, condiție *sine qua non* pentru nașterea cărții: „Am pledat ieri pentru ideea că nu există nici o carte bună care să nu fi fost mai întâi un text iubit cu pasiune. Ceea ce un editor face dintr-un manuscris depinde mai întâi de aceasta"[6]. Știința „paratextului" este așadar în primul rând o știință a iubirii, cu care totul – asta ne spun cu fiecare rând aceste *Carnete*, ce au un farmec special tocmai prin felul cum omogenizează existențialul și scripturalul, natura și cultura – începe și sfârșește. A-ți lua riscul de a tipări o carte înseamnă a-ți lua riscul de a o iubi înaintea oricărui alt cititor, de a o iubi mai bine poate și mai eficient în orice caz decât propriul ei autor.

Numărul „încercărilor" sporește prin extinderea lor în timp și spațiu, prin diversificarea și multiplicarea zonelor de acțiune. Hubert Nyssen – în virtutea dorinței de a-și crește șansele publicării de tot mai multă carte bună – ajunge să-și creeze o adevărată știință (metodă, tactică, strategie, teorie a impactului cu literatura franceză, teorie a traducerii în sine, indiferent de limbă) a editării de carte tradusă. Concepția sa globală ar trebui să-l pună pe gânduri pe orice editor: în urma publicării de carte tradusă, îmbogățită, cu mari șanse de a se înnoi este în primul rând literatura în care se traduce, în cazul cărților tipărite de

---

[4] *Ibidem*, p. 174.

[5] Conform calculului probabilităților, dar și „mărturiei" multor artiști, Mircea Ivănescu îmi spunea că el scrie – și mă sfătuia să scriu și eu – zilnic un poem sau chiar mai multe, pentru ca, prin numărul mai mare de încercări, să crească șansele reușitei.

[6] *Ibidem*, p. 47.

Nyssen, literatura franceză. Este un punct de vedere pe care îl întâlnești foarte rar în spațiul cultural francez, și nu prea des în alte spații culturale. Distincția între literatura națională și literatura străină așa cum este ea îndeobște făcută este „segregaționistă", și oricum inoperantă, de vreme ce „orice literatură devine străină de îndată ce trece frontierele", faptul că ea este „străină având mai puțină importanță decât alte valori"...[7]. „Clasificările naționale nu sunt nici singurele, nici în mod necesar cele mai bune. Am spus că doar complexitatea este bogată, că nimic nu este reductibil la un semn, la o categorie, și că operele sclipesc, ciudate și misterioase, precum stelele pe cer. Am mai spus și că, după ce a trecut frontiera, o literatură națională devine la rându-i străină și, din centrul pe care părea că-l ocupă, ea trece în acea clipă la periferie"[8] (este o interpretare ce ar putea rafina, elabora și mai mult, stadiul prezent al teoriei intertextualității, care nu a introdus în ecuația sa și acest factor, atât de important tocmai pentru zona receptării, în care intertextualitatea se manifestă cu precădere: traducerea). „Îi plâng pe bieții imbecili, cum ar spune Pagnol, care nu înțeleg că întoarcerea literaturii străine în această țară (în Franța – n. ns.), prin mijlocirea traducerilor, este precum o sevă nespus de bogată care urcă în trunchiul bătrânului nostru copac romanesc"[9]. În raport cu literatura în care pătrunde, literatura tradusă, aș spune, este încă doar un paratext, ea devenind carte prin traducerea și publicarea într-un spațiu străin, prin trecerea printr-o suită de hazardate avataruri care o zămislesc a doua oară.

Scriitor înainte de a fi editor, Hubert Nyssen știe să nu spună niciodată totul prin cuvinte, să lase totdeauna și tăcerile să

---

[7] *Ibidem*, p. 85.
[8] *Ibidem*, p. 80.
[9] *Ibidem*, p. 45.

vorbească. Până și în acest titlu, ce rămâne până la urmă cu totul misterios: *Editorul și Dublul său* (autorul, jucătorul, poate chiar, pur și simplu, hazardul cel instaurator de necesitate?).

Traducere, uimire și, din nou, hazard

A traduce Du côté de chez Swann

Încerc să mă situez, și o fac cu o mereu sporită umire, față de acest lucru desăvârșit printre alte lucruri desăvârșite ale lumii: *Du côté de chez Swann*, sământă din care a crescut uriașul arbore *À la recherche du temps perdu*. Faptul de a fi construit, prin transpunerea lui în limba română, un lucru omolog – sau care aspiră la acest statut –, mă așază mai curând într-un loc neprielnic unei cunoașteri logic discursivizate. Când traduci o capodoperă, intri într-un alt tip de cunoaștere, imediată, globală, și acut senzorială. Simți rezistența materialului, a unor praguri succesive, iar criteriul că l-ai trecut pe ultimul nu ți-l poate da nici o regulă și nici o știință învățată, și nici măcar acea intuiție obscură – uneori atât de sigură de sine, alteori atât de șovăielnică – numită „simțul limbii". Sau aluneci pe un fel de povârniș sticlos, nu întâlnești nici un fel de asperitate de care să te agăți, și te prăbușești vertiginos, ca o piatră într-un mare gol. Sau simți parfumuri care te amețesc, moliciuni unde te cufunzi ca într-un puf, și care te sufocă. Îți potrivești răsuflarea după un alt ritm, cel a unei fraze – izomorfă cu respirația unui astmatic, spune un critic – în care intri ca într-un hățiș fără de ieșire și, din etapă în etapă, vezi cum deznădejdea ți se schimbă în bucuria de a ajunge pe mica pajiște foarte verde a punctului, prin

care treci către chinul și extazul făgăduite de fraza următoare. Mergi pe bâjbâite, căci, intermitent, ochii îți sunt orbiți de mari străluciri florale. Și știi, în tot acest timp, că strădania ta este doar răsfrângerea unei cu mult și cu mult mai mari strădanii originare creatoare, al cărei drum necesar și anevoios către un Adevăr îl străbați tu însuți silabă cu silabă, ca într-o infinit alternată moarte și înviere.

Cel care îl traduce pe Proust, tot măsurând și iar măsurând cu un compas gramatical la fel de rigid ca acela care comandă legile sintaxei latine, lungile fire nevăzute ce – deloc încâlcite, așa cum *par* – leagă între ele multietajatele subordonate ale periodului din *În căutarea timpului pierdut*, începe să-și deprindă mâna și spiritul – adică începe să înțeleagă în particularitatea lui cea mai intimă, căci înțelegi cel mai bine ceea ce, deconstruind și apoi construind, tu însuți înfăptuiești – cu mecanismul giganticei fraze proustiene, unealtă de forare pentru cele mai mari adâncimi sau înălțimi, alcătuită parcă din nenumărate tronsoane mereu adăugate unele altora prin mijlocirea unor repetate „qui" și „que". Fraza lui Proust nu mi se pare comparabilă cu un instrument fin, ba chiar efeminat – așa cum adeseori s-a spus –, ci mai curând cu o mașinărie puternică și greoaie, care gâfâie din toate încheieturile, lansată obsesiv, cu toată forța, spre infinitezimale particule de necunoscut, care i se sustrag, pe care le prinde, care îi scapă din nou, retrăgându-se în straturi tot mai profunde, sau tot mai de suprafață, pe care le apucă iarăși. De mare finețe sunt rezultatele acestor căutări.

Sau, în altă ordine de corespondențe, fraza proustiană, metonimică și metaforică până la saturație, progresează ca o pastă groasă de culoare, îndeajuns de lichidă totuși pentru a se prelinge prin toate interstițiile materiei pe care o ia în stăpânire, oprindu-se, solidificată parcă, și apoi pornind din nou, curgând încă și încă, până la încărcarea deplină a celui mai mic gol, până

la omogenizarea totală. O pastă care vede, aude, gustă, palpează, simte mirosurile, o pastă sinestezică în care senzația și viziunea, natura și cultura, proza și poezia devin unul și același *lucru*, nemaicunoscând compartimentările: textul-operă al lui Proust. Pentru autorul romanului *În căutarea timpului pierdut*, perfecțiunea este poate această luptă împotriva eterogenității, treptele care duc spre un exhaustiv vizat ca aprehendare unificatoare a realului. De aceea pentru Proust realul nici nu există decât în măsura în care este re-creat prin re-trăirea lui (ca scriere a lui), soluție prin care acțiunea corespondențelor (analogiilor) universale, susținută de mecanismul metonimic ce le favorizează desfășurarea (altminteri ele ar rămâne punctiforme), răscumpără condiția degradabilă și muritoare, și dispersiunea ego-ului, dăruindu-i unitatea, dar și eternitatea ca veșnic prezent căruia îi este întruna integrat un trecut re-creat prin epifaniile suscitate de memoria involuntară.

Or, acest efort de omogenizare, care menține și totodată desființează diferențele, efort al oricărei adevărate poezii, fie ea scripturală, muzicală sau plastică, efort dus atât de departe de Proust, încât cei mai mulți critici nici nu-i văd discipoli care să-l *continue* – traducătorul îl simte mai bine decât orice alt cititor (cum ar putea fi altfel?), lui impunându-i-se ca o necesitate de a mima, simula în altă limbă, o dată cu fiecare frază, o finitudine infinită. În cazul romanului proustian, ca și în cazul poeziei, traducătorul nu are voie să rateze nici un singur cuvânt, acesta jucând în economia frazei rolul pe care îl joacă fiecare cuvânt în economia unui vers. Fraza ascultă de aceleași legi arhitectonice sau simfonice de care ascultă fiecare volum al ciclului *În căutarea timpului pierdut*, pe de o parte, și întreg ciclul, pe de alta, totalitatea, la cele două niveluri, reflectând (punând în abis) structura frazei, după cum fraza reflectă totalitatea. De aceea trebuie încercată performanța de a păstra lungimea, ritmul, complicatele

ocolişuri, şi, în măsura în care limba română o îngăduie, până şi topica, pentru că, asemenea unui vers sau unei strofe, fraza proustiană – ca unitate prozodică – nu întâmplător începe cu un anume cuvânt, sfârşeşte cu un aume altul, enunţă pe parcurs, într-o ordine ce îşi are importanţa ei, altele, cuvinte-reper şi laitmotiv ce, de asemenea, trebuie lăsate pe cât e cu putinţă pe locurile lor, de unde îşi răspund şi îşi corespund, în cadrul frazei, dar şi dincolo de ea. Traducând, simţi foarte bine că Proust nu este atent la cuvinte „frumoase" în sine (aceste „frumoase" în sine fiind doar o iluzie, şi o convenţie, a unor mai vechi poetici), ci la felul cum ele răsună în el, la sinesteziile – asociaţii cu muzici, culori, forme din natură şi din artă, cu mirosuri şi gusturi, cu senzaţii de palpare – născute din ele, şi, de asemenea, la raporturile lor. Mai mult chiar, traducând, surprinzi ceea ce, în termeni obişnuiţi, s-ar putea numi „neglijenţe", în special anumite repetiţii, cele ale verbului „a spune" şi ale pronumelui personal. Îţi dai seama, în cursul acestei experienţe prin care intri într-o acţiune scripturală analoagă cu a sa, că Proust nu poate fi acuzat de „calofilie" sau de preţiozitate – aşa cum unii exegeţi improvizaţi continuă să o facă. Iar, pe de altă parte, că „imperfecţiunile" sale stilistice sunt, ca şi în cazul lui Balzac, înseşi particularităţile „perfecţiunii" stilului proustian. Şi că metaforele şi comparaţiile (de fapt pentru Proust comparaţia este tot metaforă, pentru că mişcarea din care purcede este tot una de analogie) nu sunt veşminte bogat împodobite acoperind un trup, ci acest trup însuşi, născut şi creat din fulguraţii asociative atât de imperioase, de tiranice, încât nu-şi încetinesc alura, cu greu oprindu-se, în cele din urmă, decât după ce îşi vor fi epuizat resursele stârnite de un misterios „primum movens", al cărui simulacru trebuie să te anime şi pe tine, cel care îl traduci.

De la această stare de evidenţă, stare a traducătorului în care domină uimirea în faţa unui miracol al creaţiunii pe care îl

trăiești mai curând decât încerci să-l înțelegi, poți trece la una în care uimirea persistă ca un centru iradiant, dar pe care rațiunea vrea să și-l explice. Ea începe să se diferențieze în mai multe uimiri, plasate în contingența istoriei literare. Și tocmai de aceea formulabile prin câteva elementare întrebări, la îndemâna oricui, și care, de altminteri, au și fost – cel puțin unele dintre ele – puse, dar care pot să capete, prin mijlocirea experienței de traducere, o mai compactă și masivă prezență, nu numai pentru subiectul (traducătorul) care le re-inventează, și le aruncă din nou – din perspectiva lui – în circulație, dar și pentru cititorul care încearcă să-l urmeze. Prima ar fi pura și simpla și consternata interogație asupra foarte dificultoasei și accidentatei receptări a lui Proust. Punctul de plecare aflându-se, după toate probabilitățile, în biografia lui Proust (dar oare într-adevăr este așa?) – mondenitatea, snobismul, „frivolitatea" lui *aparente*, cronicile pe care le scrie despre saloanele la modă, și pastișele și traducerile cu care debutează –, în obnubilarea pe care ea o naște printre editorii și criticii vremii, receptarea lui Proust ar fi trebuit să depășească faza primă de îndată ce Gide și N.R.F. fac amendă onorabilă, după ce respinseseră manuscrisul *Du côté de chez Swann*, și preiau publicarea viitoarelor cărți ale lui Proust, după laborioase tratative cu editura Grasset, singura care voise să-l tipărească (pe socoteala autorului). Istoricii literari arată cu de-amănuntul, pe baza unor probe scrise, că Gide nu citise manuscrisul, mulțumindu-se să-l răsfoiască și indignându-se în fața incongruității gramaticale a unei metafore, totul petrecându-se pe fondul ideii sale preconcepute cu privire la un Proust răsfățat al saloanelor și autor de scrieri minore. Or, acest *hazard* – dacă hazard este, și dacă nu cumva trebuie să vedem în el manifestarea unei ineluctabile *necesități* – își perpetuează efectul, în mod neașteptat, căci spectaculoasa revenire a lui Gide asupra primei sale opinii, apologia pe care o face romanului *Du côté de*

chez Swann într-o binecunoscută scrisoare, în loc să asigure succesul de public al cărții – fie și numai prin picanteria situației create –, nu lasă nici o urmă cu adevărat semnificativă în traiectoria receptării proustiene imediate în Franța. Faimoasa anecdotă, cu care ne delectăm până și astăzi (și la care ne-am referit și aici), a devenit mai curând exemplară nu atât pentru destinul operei lui Proust, cât, în general, pentru incapacitatea contemporanilor de a înțelege și a investi cu valoare orice operă cu adevărat novatoare, mai cu seamă când aparține unui autor a cărui viață nu corespunde imaginii-clișeu pe care o are consumatorul de artă – dar adeseori și creatorul de artă; a se vedea cazul Gide, dar și cel al lui Sainte-Beuve cu privire la Stendhal, dezbătut de Proust însuși cu profetică intuiție, în *Împotriva lui Sainte-Beuve* – despre cel care o produce. Există o rezistență la forma artistică nouă ce ia, „în cel mai bun caz", înfățișarea liniștitoare a asimilării ei la una din formele validate ca valoare de tradiție. Generația contemporană și cea imediat următoare – dar și unii reprezentanți ale celor ce le succed, până în zilele noastre –, Valéry, Mauriac, Charles du Bos, Albert Thibaudet etc., situează cu prioritate opera lui Proust în descendența unei tradiții, chiar dacă observă totodată și noutatea ei, efortul fiind unul de recuperare, vizând să pună în evidență elementele de continuitate și mai puțin pe cele de ruptură cu romanul secolului al XIX-lea. Din punctul nostru de vedere însă, acest „în cel mai bun caz" este „în cel mai rău caz", tocmai pentru că, sprijinindu-se pe argumente de bun simț, și absolut plauzibile, linia receptării asimilatoare la tradiție surprinde doar un adevăr parțial, ocultând tocmai celălalt adevăr, fără de care nu putem înțelege de ce Proust este astăzi considerat, în Franța și în întreaga lume, drept cel mai de seamă scriitor francez al secolului XX și unul dintre cei mai mari scriitori ai lumii.

În România, Proust s-a bucurat, printre romancieri și critici, de o receptare[1] pe care am putea-o cu adevărat socoti ca ținând de un fel de miracol al unui sincronism cu finețuri și o deschidere teoretică ce pot permite trimiteri, uneori chiar în termenii înșiși, la critica actuală (cel mai important text fiind cel al lui Camil Petrescu, *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, una dintre primele scrieri despre Proust care proclamă în asemenea chip radical, și încă din titlu, caracterul novator al operei acestuia). Nu este, de altminteri, prima oară când un spațiu cultural străin celui unde operele profund novatoare au luat naștere, a beneficiat, tocmai în virtutea exteriorității sale în raport cu spațiul cultural care le-a produs, de o poziție strategică privilegiată în receptarea acestora. Distanța spațială, care nu-i decât aspectul cel mai evident al unei diferențe într-un spațiu mental, acționează ca o distanță în timp, spațiul cultural străin având adeseori șansa de a nu cunoaște în procesul de receptare acea primă fază de refuz și acea a doua fază de inadecvată recuperare prin mijlocirea grilei de lectură oferită de operele deja acceptate și intrate în tradiție – faze caracteristice în care este ocultat, în prima cu brutalitate, în a doua la modul insidios, „scandalul“ pe care-l reprezintă în clipa apariției ei, pentru spațiul cultural de origine, „ruptura“ făcută de opera novatoare.

Dar un miracol chiar mai mare – poate pregătit de primul – decât cel al receptării de către un mediu de specialiști și scriitori români, buni cunoscători ai limbii franceze și care l-au putut citi pe Proust în original, este cel al unei foarte bune receptări de către un public românesc larg, de „nespecialiști“, alcătuit din cititori care nu cunosc bine sau nu cunosc deloc limba franceză.

---

[1] Pentru detaliul acestei receptări, cf. Irina Mavrodin, *Modernii, precursori ai clasicilor*, Editura Dacia, 1981, eseul *Proust citit de Camil Petrescu*.

Întrebuințez cuvântul „miracol" tocmai pentru că, incapabilă să-mi explic fenomenul altminteri decât într-un fel foarte vag, cu totul nesatisfăcător, de exemplu printr-o foarte bună tradiție culturală (fenomenul poate ține și de un snobism la modă, dar numai în subsidiar), găsesc rezolvarea implicând în el o seamă de coincidențe ce țin de purul *hazard* – până la proba contrarie, când acest „hazard" își va găsi o explicație, măcar în parte dacă nu pe deplin controlabilă, pe bază, să spunem de explorări statistice. Încă o dată ajung la ideea că o teorie a receptării comportă o aplicare și o verificare extrem de dificilă, neputându-se lipsi de o teorie a calculului probabilităților. Multele necunoscute – în prezent, cu mijloacele și mai ales pregătirea de care dispune astăzi un critic, cu neputință de abordat altminteri decât în echipă – alcătuiesc un ghemotoc de fire încâlcite care, *în practică*, se refuză oricărei puneri în ordine. Trebuie să operezi în același timp cu prea multe tipuri de categorii – istorice, sociale, psihologice, biologice –, foarte diferite și care, pe de altă parte, se suprapun, se îmbucă și se întrepătrund pe mari zone. Trebuie să determini indeterminabilul: un spațiu mental, cu istoria sa mereu schimbătoare, priza sa la real, dar și la imaginar, impactul său cu diferite ocurențe ale *hazardului*, selectate, asumate, integrate ca tot atâtea *necesități*. Încercările cele mai fericite rămân la stadiul ipotezelor, nu o dată contrazise de noi fapte, ce nu intraseră inițial în raza vederii noastre. Iată de ce nici măcar nu voi încerca să explic apetența extraordinară a publicului românesc pentru opera lui Proust, mulțumindu-mă să o constat. Ea s-a manifestat prin două mari valuri, suscitate de apariția celor două traduceri ale ciclului *În căutarea timpului pierdut*, cea a lui Radu Cioculescu, a cărei publicare a început în 1968 (*Swann* este reeditarea ediției din 1945), și cea făcută de mine, a cărei publicare a început în 1987.

Șansa traducătorului față cu publicul său

O mare șansă pentru un traducător este să traducă și să *publice* timp de ani în șir opera unuia și aceluiași mare autor. El își poate ajusta, adecva, controla tot mai bine mijloacele și rezultatele, nu numai prin acel contact prelungit cu textul, cu un text pe care îl poate re-citi, la intervale repetate și regulate, tipărit, deci oarecum ca pe un text al altcuiva, ci și prin mijlocirea imaginii pe care i-o trimite publicul său despre propria-i traducere. În reacția acestui public, reacție reiterată, cunoscând momente de apogeu cu prilejul publicării fiecărui titlu din serie, el poate desluși un verdict care, oricât de diversificat, de contradictoriu, are o prezență masivă, autoritară, pe care nu o poate ignora. Acest verdict îl confirmă, îl susține, îl ajută să continue, sau, dimpotrivă, îl *poate* sili să-și revizuiască întregul demers, reperele și criteriile ce l-au condus până atunci. Lucrurile de fapt sunt mult mai complicate: autorul (traducerii) își modelează publicul, acesta îl modelează, la rându-i, pe autor, care, la rându-i, își re-modelează publicul etc., procesul continuând atâta vreme cât continuă publicarea succesiunii de titluri. Șansa autorului este tocmai această posibilitate de a intra în relație cu instanța receptoare în cursul duratei actului de creație, printr-un sistem de imagini ce se modifică treptat – modificându-i totodată pe cei ce le trimit și le receptează alternativ, într-o neîncetată mișcare de du-te-vino. Chiar dacă traducerea cunoaște un mare „succes", procesul acesta are totuși loc, în aspecte subsidiare, ținând de nuanțe, dar și în componenta lui principală: impactul cu „succesul" are efecte la fel de puternice ca și cel cu un refuz, o respingere. Este o confirmare de care traducătorul are nevoie spre a-și putea continua uneori atât de dificila sa lucrare, dar ea mai ales îl ajută să mențină, să întărească, printr-un gest tot mai hotărât, mai precis, liniile și culorile traducerii sale. El o simte ca pe un

noroc, ca pe un *mare dar al întâmplării*, deși știe foarte bine prin câtă strădanie, trudă, răbdare s-a răscumpărat.

Traducându-l pe Proust

Ar fi poate acum momentul, acum, când volumul al treilea (*Guermantes*), din proiectata serie de zece volume, a apărut, să fac un mic bilanț provizoriu, reexaminând stările și „uimirile" trăite de mine la începutul acestui drum, din perspectiva cuiva care l-a parcurs în parte. „Uimirea" benefică, sinonimă cu o mereu reîmprospătată dorință, persistă, și nădăjduiesc că va persista până la capăt. Altminteri nici nu aș putea continua. Plăcerea senzorială, materialitatea voluptuoasă a contactului cu textul proustian este aceeași, chiar dacă, între timp, mi-am făcut un sprijin și un ajutor dintr-o mică obișnuință și rutină, adică dintr-o oarecare „tehnică" pe care mi-o inventez pe măsură ce traduc, controlând-o – nădăjduiesc cel puțin – tot mai „fin" de la volum la volum. Altfel spus, cred că anumite automatisme proustiene au devenit și propriile mele automatisme, degrevându-mă de o parte din efort.

Totodată, cred că acum știu să valorific tot mai orientat – în vederea subsumării la o structură textuală tot mai acut emergentă pentru mine însămi – *hazardul* care este „inspirația", revelațiile lui atât de imprevizibile. Rămân și acum la vechea mea idee că atunci când traduci o capodoperă te afli – sau cel puțin ar trebui să te afli, ca și cel care a creat-o – într-un loc neprielnic unei (auto-)cunoașteri logic discursivizate, intrând într-un alt tip de cunoaștere, globală, imediată, acut senzorială. Simți rezistența materialului care este textul, a unor praguri succesive. Un criteriu pentru traducător că a trecut – nu ultimul prag, acesta fiind o limită ideală, cu care se operează doar în speculația teoretică – un prag ce l-a apropiat foarte mult de o intimitate cu

„obiectul" dorinței sale (textul pe care îl traduce) este reacția, verdictul publicului care citește traducerea. Conștientizarea, și deci și construirea unor segmente de cunoaștere logic discursivizată, se constituie treptat, ca și în cazul relației dintre creația originală și creatorul ei, atât printr-o practică de traducere – de creație – prelungită, ce se confruntă cu „monotonia" unor structuri, unor recurențe pe care sfârșește prin a le construi-deconstrui și intelectual, cât și prin „imaginea" pe care publicul i-o trimite creatorului – traducătorului – despre sine, constant, repetat, în cadrul acestui proces prelungit. Reacția publicului românesc – foarte promptă, pasionată și totodată avizată – mă încurajează de fapt nu atât să-mi modific și să-mi adaptez întruna „metoda" de lucru, cât să mi-o mențin ca atare. Dar nu-i mai ușor să menții sub control o „metodă" de lucru decât să o adaptezi, să o reglezi. Într-un anume sens poate este chiar mai greu, căci menținerea presupune controlul – greu de realizat în timp – raportului, proporției dintre dorință și rutină, dintre spontaneitate și virtuozitate tehnică. Încerc să păstrez acest echilibru necesar nefăcând din traducerea lui Proust „scopul unei vieți". Ea este pentru mine o șansă extraordinară, ce mi-a fost oferită, parcă miraculos, de o editură și de un om, dar și de un context mai larg, de un „orizont de așteptare" favorabil. Dacă aș transforma-o însă într-o șansă unică, traducerea aceasta cred că ar deveni pentru mine povara cea mai apăsătoare. Deși cere enorm de mult timp, deși îi dau tot timpul pe care mi-l cere – trebuie să lucrez pe mii de pagini compacte cu ingeniozitatea, finețea, acribia pe care mi le-ar pretinde traducerea unui sonet, structurile proustiene ascultând de o adevărată „prozodie", la fel de tiranică precum cea a ceea ce îndeobște numim poezie –, traducerea lui Proust joacă în programul meu de lucru funcția unei atmosfere, a unui climat ce se armonizează cu celelalte creații ale mele – poezia, eseul –, favorizându-le deci și nicidecum

substituindu-li-se. „Trebuie să lucrezi la mai multe lucruri deodată. Este cel mai bun randament – un lucru profită de celălalt și fiecare este mai el însuși, mai pur; căci din ideile care îți vin, pui pe fiecare acolo unde este mai la locul ei, pentru că există mai multe locuri care așteaptă“[2]. Cred că șansa acestei traduceri stă și în această relație pe care o întreține cu celelalte două „lucruri“ ale mele. Şi, ca și prin ele, viața mea capătă un nou sens prin ea. Ea este pentru mine o mare probă de răbdare, de constanță, de fidelitate. Față de literatură, față de mine însămi, față de cititorii mei. Este un pariu sublim, pe care mi-aş dori să-l câştig. Nu numai în plan estetic, dar și în plan etic. Traducerea lui Proust, pentru mine, mereu pe fondul unei mari spaime în fața acestei nesfârșite „urcări a muntelui“: un eveniment care, suscitat de o împrejurare fericită, a trecut, din planul hazardului, în planul necesității celei mai lăuntrice.

---

[2] Paul Valéry, *ed. cit.*, p. 732. Traducere de Marius Ghica.

Hazard și verosimil

Întâmplarea cea bună mi-a adus în casă o carte despre care se știe puțin, ea fiind foarte rar amintită de criticii și istoricii literari, și, în general, doar în enumerările prin care se face bilanțul operei unui important clasic al literaturii franceze: romanul *La petite paroisse* de Alphonse Daudet. Publicat în 1895 (este ultimul titlu ce apare pe când Daudet este încă în viață, cu doi ani înaintea morții lui), acest roman vine după „marile opere", prin care Daudet s-a impus în literatura universală. În cadrul acestei creații, el face figură aparte, deși, în multe privințe, este strâns legat de ea, în primul rând prin textura scriiturii, care este aceeași, Daudet rămânând sub acest raport egal cu el însuși, perfect recognoscibil.

Prin ce se diferențiază totuși de restul operei – diferențiere care ar putea explica, fie și într-o oarecare măsură, cvasiignorarea acestui roman de către exegeții lui Daudet? Căci el nu intră – lucrul este evident – nici în „seria" celebrelor opere care au făcut bucuria a nenumărate generații de copii (opere scrise însă astfel încât îi încântă și pe adulți), și nici în cea – să-i spunem de tip „balzaciano-flaubertian" – a romanelor prin care Daudet „reprezintă", după metoda realist-naturalistă, tipuri și medii din societatea timpului său, „zugrăvind" „tablouri" în culori și linii nu

o dată sarcastice, ba chiar crude. În *La petite paroisse*, predilecția aceasta pentru scena sau portretul văzute de un ochi necruțător persistă – poate chiar se adâncește? –, dar într-o alternanță foarte contrastantă cu tonurile mult îndulcite, stropite cu mult roz, ale unor scene și portrete antinomic concepute în relație cu primele. Operatorul comun, prin care dubla viziune încearcă să devină un tot coerent, este un anume „miraculos", ce irupe ritmic în cotidian prin mijlocirea unei suite de „hazarduri". Daudet construiește astfel – se poate presupune că nu în mod (cu totul) deliberat – *o utopie a cuplului*, ce se constituie pe măsură ce hazardurile sunt asumate și integrate, în dublul plan, care în fapt coincide și nu este separabil decât în demersul analitic, al ficțiunii romanului *La petite paroisse* și al scriiturii acestui roman. „Mâna care scrie" – și care se lasă citită aici, prin autodesemnări multiple, ca dublu al mâinii hazardului – face jocul (lăsându-ne iluzia că-l *reproduce, reprezintă*) hazardului, identificat aici cu destinul, sau, dat fiind titlul cărții, cu providența[1].

Cazul mi se pare interesant, chiar paradigmatic, pentru o tentativă de abordare ce se situează în zona limitrofă unde coordonata „hazardul ca temă *în* literatură" și cea a „hazardului *și* facerea literaturii" se întrepătrund strâns. Lectura pe care o propun va progresa și ea simultan în cele două planuri, cel *tematic* și cel al *poiesis*-ului, cu insistență totuși pe cel din urmă.

La originea cea mai dintâi a acestui roman de Daudet stă o sintagmă (și referentul ei): „enfant du hasard"[2], „copila hazardului", „copila întâmplării". Asemenea afirmație își are gradul

---

[1] Cf. Chamfort: „Cineva spunea că Providența este numele de botez al Hazardului: vreun preacucernic va spune că Hazardul este o poreclă a Providenței".

[2] Alphonse Daudet, *La petite paroisse. Moeurs conjugales*, Alphonse Lemerre, 1895, p. 64.

ei de arbitrar, ca orice premisă a *unei lecturi*, printre multe alte posibile. Acest arbitrar se impune lecturii „inocente" mai ales prin raportare la „intenția" autorului, la privilegiul și monopolul pe care el l-ar deține în ceea ce privește interpretarea, lectura propriului text. Or, încă prin titlu și prin motto-ul care îi urmează („*«Jaloux n'a paix ne soir ne matinée»* – Vieux texte"), Daudet orientează – din punctul de vedere pe care îl vom adopta aici dez-orientează – lectura, așezând-o pe făgașul unui studiu de moravuri, ce-și are convenția, regulile lui, dintre care cea mai importantă este cea a verosimilului, pe făgașul unui studiu psihologic totodată, cel al geloziei, ce, de asemenea, trebuie – în orizontul scriptural în care se plasează Daudet – să țină seama de „legea" verosimilului.

Ce se întâmplă însă *în* textul, cu textul lui Daudet? Deși cinci dintre personaje – toți bărbați – sunt (dar sunt oare *în mod verosimil*?) tipuri de geloși, deși Daudet „zugrăvește", chiar cu o anumită vervă, ce-i este caracteristică, o suită de „scene de moravuri conjugale" din provincia franceză, ba chiar, ca fundal al acestora, o suită de „moravuri" pur și simplu, deși, ca o condiție a acestei convenții de estetică „realistă", evenimentele sunt situate istoric (se petrec într-o lume contemporană lui Daudet), romanul *La petite paroisse* iese la un moment dat de pe orbita pe care fusese plasat prin aceste premise, și pe care noi, cititorii lui (dar putem presupune că și Daudet, autorul lui) *ne așteptam* să evolueze. El deviază pe o altă orbită – care nu mai este a sa, cea pentru care fusese – sau ni se păruse nouă că fusese – *programat*. Sau, dimpotrivă, căci aceste afirmații își au o valoare relativă și se modifică în funcție de perspectiva de lectură (critică) în care sunt făcute, el rămâne cu încăpățânare, și chiar cu riscul de a ne dezamăgi așteptarea temeinic situată într-un orizont al convenției „realiste", pe o orbită secretă, mai profundă, pe care nu am bănuit-o de la început? Ar mai fi o

soluție: este un produs hibrid, un fermecător kitsch de cea mai bună calitate, un admirabil roman de aventuri și polițist, întrețesut chiar cu elemente de fantastic, pe care doar Daudet l-ar fi putut scrie. Sau – căci speculațiile critice pot să meargă și mai departe, nepierzându-și, nădăjduim, coerența: această din urmă soluție de lectură ar fi tocmai *efectul* conjuncției de incompatibilitate a primelor două.

Poate că toate aceste constatări – ce trebuie adâncite – ar explica de ce exegeții lui Daudet au ignorat (aproape) cu totul acest roman atât de reticent categorisirilor, atât de nonșalant față de regula care domină romanul epocii lui Daudet: verosimilul. Poate că, de asemenea, *La petite paroisse* le-a părut o carte marginală și oarecum bizară, ieșită din serie, în raport cu celelalte opere ale lui Daudet. Venită după marile opere „realiste" ale aceluiași scriitor, ea a putut să-i surprindă. Dar ea vine și după *Scrisori din moara mea* și ciclul *Tartarin*, mari reușite tocmai prin fibra de miraculos ce intră în textura lor, un miraculos aici cu desăvârșire integrat în realul cel mai tangibil.

Este curios că această carte nu a preocupat exegeza fie și pe linia – de o evidență ce nu poate fi negată – înrudirii ei cu opera flaubertiană, prin două mari teme ale acesteia: bovarismul și ratarea. Amândouă întrețin cu tema hazardului, dar și cu o poietică-poetică a hazardului, multiple și productive relații.

Prizonieră a hazardului prin chiar nașterea ei, necunoscând cine îi sunt părinții și nici împrejurările în care ajunge să fie abandonată încă din primele zile ale vieții, Lydie este o Emma Bovary mai deplină – într-un anume sens – decât însăși eroina lui Flaubert (afirmația aceasta nu stabilește o ierarhie de valori estetice), căci ea „bovarizează" nu numai cu privire la prezent și la viitor, ci și cu privire la trecutul ei. În orfelinatul unde este crescută, într-o ambianță ce-i întreține iluzia unei origini strălucite, ea nu poate spera decât într-un hazard fericit, care să repare

injustiția unui destin căzut sub incidența unui prim hazard, nefericit. Pentru Lydie, trecutul – cel mai îndepărtat, cel care scapă memoriei sale, ba chiar și cel ce-i precedă nașterea – este ca un mare mănunchi de existențe posibile, posibile în impactul cu conștiința ei, căci ele și-au avut realitatea lor, mai bine zis una dintre ele și-a avut realitatea ei. Nu omogen probabile, ci unele mai probabile decât celelalte, conștiința Lydiei fiind orientată spre probabilitatea cea bună, cea avantajoasă, prin care ar putea fi corectată frustrarea ei originară. Acest fragment inițial din existența Lydiei (prelungit în cea a familiei din care ea se trage) este „citit" și de către ceilalți ca aparținând unei realități somptuoase și delicat aristocratice, prin grila frumoasei, nobilei și grațioasei înfățișări a tinerei orfane, dar și prin cea – persistentă în aceste romanțioase imagini mic-burgheze – a unui clișeu cultural care circulă din cele mai vechi timpuri, colorându-se după specificul epocii ce uzează de el (caz interesant de intertextualitate în care, „textul lumii reale" intră în relație biunivocă cu textul unei lumi a ficțiunii).

Hazardul întâlnirii dintre Lydie și Richard Fénigan unește doi bovarici, ce-și pot compensa unul prin celălalt frustrările secrete. El nu ar fi fost relevant, semnificativ, s-ar fi pierdut în mulțimea evanescentă a faptelor mărunte, cotidiene, uitate pe dată, dacă cei doi nu ar fi fost înzestrați cu o imaginație, cu o trăire de tip bovaric. Dacă acceptăm aceste premise, hazardul iubirii fulgerătoare care-l leagă pe Richard de Lydie, decizia imediată cu care aceasta primește ceea ce îi oferă o realitate de atâtea ori dorită și imaginată, se constituie într-un scenariu perfect plauzibil, perfect *verosimil*, validat și de psihologia mamei lui Richard, personaj construit – cel puțin în prima parte a romanului – în cea mai pură manieră „realistă". Spre deosebire de cei doi, bătrâna doamnă Fénigan vede doar condiția socială inferioară a fetei crescute la orfelinat, ce i-ar îngădui să-și perpetueze

dominația asupra fiului ei, chiar și după căsătoria acestuia (ceva din „rețeta“ unei poetici hibride începe astfel să ni se dezvăluie).

Dar bovarismul își are treptele sale. Richard este un mediocru bovaric, ce-și alimentează obsesia doar dintr-o singură zonă: cea a dragostei pentru Lydie. Aceasta însă, virtuoză încă din copilărie în arta de a bovariza, își extinde explorările imaginare în noi direcții, ajutată de un nou hazard, ce face să avanseze „povestirea“ în mod nu mai puțin verosimil – date fiind premisele „psihologice“ de tip bovaric – decât primul: în obscura provincie apare Charlexis, tânărul aristocrat de optsprezece ani. Loviturile de teatru se acumulează, verosimilul este asaltat din toate părțile, și totuși el rezistă, în virtutea logicii stricte care guvernează relația dintre neprevăzut și o personalitate proiectată spre posibil ca spre realul însuși, altfel spus pentru care posibilul are mai mare consistență decât realul.

Lydie este de data aceasta învinsă pe propriul ei teren; mai cerebral, Charlexis își cunoaște repede șansele. Oferta lui pare a fi decupată din romanul *Doamna Bovary*: „Aux instincts voyageurs de l'orpheline, il déroulait les courses et aventures d'une longue traversée, ouvrait des ciels, des horizons inconnus; et pour flatter sa vanité d'enfant du hasard, le roman qu'elle se forgeait sur son origine mystérieuse: «Ton sang d'aristocrate, lui écrivait-il, ne se révolte donc pas dans ce milieu d'épaisse bourgeoisie, de rapacités vulgaires?»“[3]. („În fața instinctelor vagabonde ale orfanei, el desfășura ocolurile și aventurile unei lungi călătorii pe mare, deschidea ceruri, orizonturi necunoscute; și, pentru a-i măguli vanitatea de copilă a întâmplării, romanul pe care ea și-l făurea cu privire la originea-i misterioasă: «Oare sângele tău de aristocrată nu se revoltă în acest mediu atât de burghez, rapace și vulgar?»“). În epistolele către Vallongue,

---

[3] Alphonse Daudet, *La petite paroisse*, ed. cit., p. 64.

Charlexis pune diagnosticul cu o precizie crudă: „Titlurile, blazoanele, iată visul acestei mici-burgheze fără de părinți, și care, în orfelinatul unde și-a petrecut copilăria, a crescut cu gândul că e nobilă, cum nu se poate mai nobilă"[4]. „Se plictisea, pur și simplu. Victimă a unei vieți monotone și trândave, a preferat să se lase pradă tuturor capriciilor celor optsprezece ani ai mei"[5]. Plictisul unei vieți monotone, trândave și fără rost este tocmai ceea ce îi poate uni pe cei doi: „Erudiția sentimentului – îi scrie Charlexis lui Vallongue – și a senzației a distrus în tine facultatea de a simți. Dar eu, eu care nu știu nimic, care nu am învățat nimic, cum de-am ajuns la un asemenea grad de oboseală și decrepitudine morală? De ce sunt uscat pe dinăuntru, pustiit, deși abia am împlinit optsprezece ani? De unde îmi vine acest dispreț pentru orice îndatorire, pentru orice obligație, această revoltă împotriva oricărei legi?.. Numele meu, averea mea, și un suflet de anarhist"[6]. „...ignoranți ca mine sau savanți ca tine, noi suntem cu toții pătrunși de plictis și de oboseală, învinși înainte de a fi făptuit, suflete de anarhiști cărora le-a lipsit curajul unui gest"[7]. Pe temeiul unor asemenea pagini putem face imediat asociații cu texte nu numai din *Doamna Bovary* (cel pe care l-am citat anume și în franceză pare o trimitere directă, și introduce o notă de parodie, care ar fi putut fi speculată mai mult de Daudet, ceea ce ar fi situat romanul său în cu totul alt registru), dar și din *Educația sentimentală*.

Charlexis este un Frédéric Moreau încă și mai minat de indecizia bovarică și de plictisul ce-i stă întruna alături. Bovarismul său este trecut parcă prin școala lui Choderlos de Laclos cu ale

---

[4] *Ibidem*, p. 123.
[5] *Ibidem*, p. 125.
[6] *Ibidem*, pp. 133-134.
[7] *Ibidem*, p. 349.

sale *Legături primejdioase*, carte de care amintește nu numai formula parțial epistolară a romanului lui Daudet, dar și, mai ales, o luciditate cinică și perversă ce vrea să se cunoască pe sine: „Uneori mă gândesc la strigătul de groază pe care l-ar scoate ea dacă ar pătrunde în mine pe neașteptate; în acel eu al meu atât de obscur și de tulbure încât eu însumi mă pierd în el, cuprins de frică. Dacă s-ar afla aici dintr-odată, ce spaimă i-ar năpădi sufletul!"[8]. Bovarismul lui Charlexis este mai greu sesizabil la primă vedere decât cel al Lydiei. El pare a lua decizii *întruna* (fuga de la colegiu, răpirea Lydiei și plecarea în călătoria pe mare, aventurile amoroase cu toate femeile ce-l atrag), dar tocmai în acest *întruna* sălășluiește, în cazul său, o indecizie fundamentală. Scenariile pe care le construiește, iscate de o senzualitate pur cerebrală (foarte asemănătoare, este cazul din nou să o spunem, cu cea a personajelor din *Legăturile primejdioase*), sunt cele ale unui Don Juan care l-ar fi citit pe Flaubert. Ele se fac și se desfac neîncetat, mai instabile, mai iluzorii decât niște construcții pur imaginare. Donjuanismul în sine ar putea fi discutat ca o specie de bovarism. Dar cazul lui Charlexis este unul care doar trece prin, ajungând dincolo de donjuanism, căci acest licean nu caută Femeia, și nici nu se implică în goana sa după această nălucă ideală. El încearcă doar să găsească – folosindu-se, ca și Don Juan, de darurile unui hazard generos – un *modus vivendi*, o soluție de a se suporta pe sine, de a îndura oroarea unui sine insondabil, sugerat prin confesiunile din epistolele către Vallongue. Există de altfel o alternanță foarte frapantă între aceste pagini la persoana întâi și tipărite în cursive, și cele prin care se face auzită „vocea naratorului" (la persoana a treia), ce vrea să se mențină într-un registru impersonal, de pură și simplă relatare a unor comportamente, cu frecvente alunecări totuși în

---

[8] *Ibidem*, p. 127.

explicitările stilului indirect liber. Această formulă lasă un anume joc, o anume liberă mișcare în locurile de articulare a celor două tipuri de discurs, menajând un fel de „spații albe" (acele „blancs" mult recomandate de Proust și descoperite de el la Flaubert) pe care cititorul le poate umple cu propriul său scenariu, în virtutea hazardului propriei sale lecturi. E o încercare, o schiță de structură nouă, dar scriitura rămâne hibridă, părțile nu „se leagă" bine, nu formează cu adevărat un tot. De unde vine această impresie?

Poate că din inadecvata punere în relație a urzelii de hazarduri din care e făcut romanul *La petite paroisse*, cu verosimilul situațiilor etc. În *Doamna Bovary* și în *Educația sentimentală* rețeaua de hazarduri este cel puțin tot atât de densă, iar cât privește termenul de „hazard" însuși, el este numit de *nenumărate* ori[9]. Dar aici rezolvările sunt adecvate, pentru că sunt adecvate și corelările dintre soluțiile individuale și cele generale. Intrăm cu aceasta în plină teorie a verosimilului: verosimil în artă nu este ceea ce *se poate întâmpla* în viață într-un caz particular, excepțional, ci ceea ce poate fi – statistic vorbind – privit ca un caz general. Nu *posibilul*, așadar, ci *probabilul*, și anume rezolvarea care comportă cel mai mare grad de probabilitate. Verosimil poate deveni destinul unui individ numai în măsura în care el este verosimil și ca destin al unei societăți umane. La Flaubert această racordare este adecvat făcută, Emma Bovary și Frédéric Moreau neputând fi – în ciua unor hazarduri ce le oferă și de la care ei așteaptă o șansă de salvare – decât niște învinși, într-un cadru general, în care un alt tip – opus – de individ poate învinge. Din punctul de vedere al unei estetici a verosimilului,

---

[9] Pentru prezența frecventă a termenului de „hazard" la Flaubert, cf. Erich Köhler, *Le Hasard en littérature. Le possible et la nécessité*, Paris, Klincksieck, 1986 (originalul în limba germană: München, Wilhelm Fink Verlag, 1973), pp. 47-52.

în romanul „realist" al secolului al XIX-lea ce descrie societatea contemporană burgheză, paradoxul este următorul: nu poate exista hazard fericit din punct de vedere individual – în cazul unor inadaptați – decât la modul virtual, *in actu* el devine totdeauna un hazard nefericit, date fiind condiționările sociale. „Hazardul care împiedică de două ori legătura de iubire aproape sigură dintre Frédéric Moreau și doamna Arnoux se conformează «generalizării» particularului, fundamentală pentru estetica lui Flaubert, și transferă astfel legile vieții într-un destin individual. El face să eșueze o posibilitate care este dată individual, dar care, o dată realizată, ar deveni un fals adevăr, o minciună, dată fiind separația inalienabilă dintre sens și viață care este destinul întregii generații tinere de la 1814. De aceea hazardul izolat este organul unei necesități care transformă posibilitatea autorealizării în caz izolat și neverosimil, într-o excepție a cărei reprezentare literară este înrădăcinată într-o falsă conștiință"[10]. În această perspectivă, se produce în fapt o pierdere a posibilului, rezolvat într-un determinism absolut, și, „paradoxal, în însuși faptul că dominația hazardului face ca posibilul să fie identic cu necesitatea cea rea"[11]. Grila aceasta de lectură mi se pare perfect aplicabilă romanului *La petite paroisse*: ea explică sentimentul bizar, totuși nu lipsit de plăcere, cu care citim, tot mai uimiți, acest text de Daudet, pe care „orizontul nostru de așteptare" și subtitlul lui îl situa într-o zonă din care el evadează întruna. Deși, astfel „așteptat", ne apare ca fiind eterogen, hibrid – uzând în același timp de recuzita „miracolului" și de cea a „realismului" cotidian –, el își are, într-un alt plan, coerența lui, fiind compus ca joc al unor savante opoziții și simetrii, regizate – culmea rafinamentului! – de hazardul însuși. Lydie, printr-un hazard – ce

---

[10] *Ibidem*, p. 51.
[11] *Ibidem*, p. 52.

se petrece dincolo de știința ei –, își pierde trecutul, în a cărui căutare va porni, bovarizând. Alte hazarduri – căsătoria, adulterul, până și răul de mare, care schimbă cu desăvârșire coloratura escapadei amoroase, crima, moartea (prin care i se revelează în sfârșit originea) bătrânului cerșetor – o duc către „miracolul" convertirii ei la „religia" „micii parohii" a soțiilor necredincioase și pocăite, a soților ce se lecuiesc de gelozie și le primesc din nou acasă cu dragoste. Pe măsură ce „inițierea" are loc, prin evenimente mari sau mici, atitudinea bovarică se subțiază, dispare treptat. Lydie își asumă destinul – de soție a unui fiu de notar de la țară, de noră a unei mic-burgheze care dintr-odată, tot ca prin miracol, se convertește la o mare iubire și înțelegere față de cea pe care o persecutase până atunci –, și-l asumă deplin, în momentul când își cunoaște originea umilă. Enigma propusă la început este dezlegată la sfârșit, după ocoluri care păreau a nu duce nicăieri. În fapt, ele duc *nicăieri*: spre *utopia* cuplului ideal, creație finală a unei mari și active întrepătrunderi de hazarduri scăpate de sub sancțiunea regulii verosimilului. Finalul este o apoteoză, stropită din belșug cu aur și apă de trandafiri: „La ceasul slujbei, în duminica următoare, Napoléon Mérivet, cavaler al ordinului Sfântul Grigore în pragul bisericii sale, (...) a avut surpriza să-l vadă venind pe Richard Fénigan la braț cu soția, micuța și scumpa lui Mendelsohn, înveșmântată din cap până-n picioare în albastru, precum sfânta din vitraliu. În timp ce intrau, porumbeii sălbatici băteau din aripi rotindu-se în jurul clopotniței, iar preabunul bătrân, surâzător și blajin, se înclina încă și mai mult de data aceasta, cu un gest drăgăstos și satisfăcut de bun venit"[12].

Utopia aceasta este și o acronie. Un non-loc și un non-timp unde contingentul, evenimentul însuși sunt anulate, o ipostază

[12] *Ibidem*, p. 449.

a hazardului ce s-a anihilat pe sine. Simbolicul „drum către Corbeil" spre care privea zi și noapte Lydie, pândind hazardul cel bun, duce către acest niciunde al unei fericiri închise într-un vitraliu. Să citim romanul *La petit paroisse* ca pe figura perfectă a unui câmp omogen de hazarduri, aflat în relație de respingere cu un câmp omogen de verosimile.

O poietică (și o poetică) a hazardului: opera ca „accident fericit“

„Artistul ar fi puțin lucru, dacă nu ar fi jucăria a ceea ce face.“

Valéry

„Trebuie să spun, mai întâi, că *Cimitirul marin*, așa *cum este el*, este *pentru mine* rezultatul *secționării* unui travaliu interior de către un EVENIMENT FORTUIT. Într-o după-amiază a anului 1920, foarte regretatul nostru prieten Jacques Rivière, venind să-mi facă o vizită, m-a găsit într-o «stare» a acestui *Cimitir marin*, gândind să reiau, să suprim, să înlocuiesc, să intervin ici-colo...

Nu s-a lăsat până nu l-a citit: și, citindu-l, a fost fermecat. Nimic nu este mai hotărâtor decât spiritul unui director de revistă.

Astfel a fost FIXATĂ *din întâmplare* configurația acestei creații. NU EU M-AM OPRIT LA EA. De altfel, nu pot reveni în general asupra unui lucru pe care l-am scris fără să mă gândesc că aș face cu totul altceva din el, dacă vreo intervenție străină sau vreo împrejurare oarecare nu ar fi rupt încântarea de a nu îl încheia. Nu-mi place decât munca muncii deja făcute: începuturile mă plictisesc și cred că tot ceea ce ne vine pe moment este perfectibil. Spontanul, fie el și excelent, seducător, nu îmi pare niciodată suficient de al *meu*. Nu spun că «am dreptate»: spun că așa sunt eu... Ca și noțiunea de Autor, cea de Eu nu este

simplă: un grad în plus de conștiință opune un nou *Același* unui nou *Altul*."[1]

„Configurația" „creației" este așadar „fixată din întâmplare", fiind „rezultatul" unei de-săvârșiri prin întreruperea travaliului interior al creației de către un „eveniment fortuit". Întâmplarea – altfel spus hazardul – decide momentul când opera este împlinită, „perfectă", altminteri travaliul de „perfecționare" a ei putând continua la infinit. În termeni blanchotieni, această „secționare" se produce prin intervenția celeilalte mâini, care ar echivala – putem spune – cu „intervenția *străină*", cu „împrejurarea *oarecare*" din reflecția lui Valéry. Prin intervenția mâinii celeilalte, cealaltă în raport cu mâna care scrie. Prin intervenția mâinii „străine". Am duce mai departe această reflecție (Valéry, Blanchot) și am spune: mâna cealaltă, mâna „străină", cea care „încheie" procesul creator, care, fără de ea, nu ar cunoaște „încheiere" desfășurându-se la nesfârșit ca act fascinatoriu, mâna prin care are loc „intervenția străină", *este mâna hazardului*. Hazardul, cu înfățișările sale nenumărate – un „director de revistă" și „prieten" totodată, ca în textul lui Valéry, un ultim termen dat de o editură, circumstanțe ale vieții de familie sau sociale care întrerup travaliul creator pentru un timp, după care, artistul, reluându-l, constată că lucrarea sa trebuie lăsată pentru totdeauna astfel cum a vrut acea întâmplare ce i s-a părut nefastă, și care acum îi pare fastă, căci el constată că doar oprită în acel

---

[1] Paul Valéry, *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, ed. cit., pp. 725-726. Sublinierile în cursive în text. Sublinierile cu majuscule, aici și în citatele ce urmează, îmi aparțin.

Traducerea textelor din care citez îi aparține lui Marius Ghica, autor și al unui interesant capitol „Hazardul și actul critic. Funcția poietică a gândirii", în *Facerea poemului*, Craiova, Scrisul Românesc, 1985. Pentru restul trimiterilor la textul din Valéry, am notat pagina ediției, între paranteze, imediat după citat.

loc creația sa este „împlinită", și că altminteri ea ar fi ratată tocmai prin continuarea ei, în sfârșit, la limită (dar cât de adeseori totuși!), moartea neașteptată, totdeauna absurdă, ce oprește mâna care scrie, încremenind-o pentru eternitatea pe care ea o dăruiește totodată operei –, *poate fi* „hotărâtor". Personificat sub aparența amicală a „directorului de revistă" („Nimic nu este mai hotărâtor decât spiritul unui director de revistă"), el este mai puțin „hotărâtor" decât moartea artistului – survenită în timp ce acesta își tot scrie și rescrie textul. Există așadar grade, trepte ale acestui „hotărâtor": artistul poate *mai mult*, sau *mai puțin*, opta, selecta, decide (un director de revistă poate fi refuzat, o circumstanță familială, în funcție de gravitatea ei, poate fi în parte sau total eludată), asumând, integrând hazardul. Când Valéry spune: „Astfel a fost fixată *din întâmplare* configurația acestei creații. Nu eu m-am oprit la ea", el spune și nu spune un adevăr. Căci *el* este totuși cel care „se oprește" – chiar dacă sub presiunea unui eveniment ce-i pare a-l depăși – la o anumită „configurație", acceptând oferta hazardului (întruchipat într-un „director de revistă"), pe care o putea și refuza. Dar nu mai stă în puterea scriitorului să accepte sau nu „oferta" pe care o face o moarte neașteptată, întrerupând travaliul fără de sfârșit al creației. Această „ofertă" nici măcar nu-i mai este făcută lui, ci tuturor generațiilor de cititori – ce-i sunt contemporani sau vin după el. Acestea pot, sunt în măsură să accepte sau să refuze „oferta", împlinirea operei săvârșindu-se astfel prin ele.

Dar marele paradox închis în acest text este următorul: când Valéry spune că nu-i „place decât munca muncii deja făcută", că „începuturile *îl* plictisesc", că el crede că „tot ceea ce ne vine pe moment este perfectibil" și că „spontanul, fie el și excelent, seducător", nu-i pare „niciodată suficient de *al său*", el neagă hazardul, rolul acestuia în declanșarea acțiunii creatoare. Dar, pe de altă parte, nenumărate alte texte, care alcătuiesc cu cel de mai

sus un unic context, arată cât de mult crede Valéry în acel dar al hazardului prin care se inițiază „travaliul" creator. „Intru într-un birou unde am de rezolvat o problemă. Trebuie să scriu și mi se dă o pană, cerneală, hârtie, lucruri care se înrudesc de minune. Scriu cu ușurință ceva nesemnificativ. Îmi place caligrafia mea. Îmi lasă o poftă de *a scrie*. Ies. Merg. Capăt o anume excitație de a scrie care-și caută un lucru pe care să-l scrie. Îmi vin cuvinte, un ritm, versuri, și aceasta va sfârși într-un poem ale cărui motive, muzică, al cărui întreg, – SE VOR NAȘTE DIN INCIDENTUL MATERIAL din care acestea nu vor mai păstra nici o urmă. CARE CRITICĂ AR PUTEA PRESUPUNE O ASTFEL DE ORIGINE? Critica este posibilă? – Înțeleg acea critică ce ne-ar servi nouă înșine, și ne-ar determina puțin să ne dăm seama cum facem noi ceea ce facem..." (734). Hazardul a căpătat în această ocurență a unui comportament auctorial chipul banalității, al cotidianului anodin. Nimic în gestul acelui om care scrie o cerere oarecare într-un birou – o scrie pentru că *s-a întâmplat* să trebuiască să o scrie, astăzi, și nu ieri, nu mâine, astăzi când o serie de stări și de acțiuni ale sale se vor înlănțui într-o anumită ordine favorabilă – nu lasă să se bănuiască (și, într-adevăr, câți critici „ar putea presupune o astfel de origine"?) că în prelungirea lor, prin ele, se va naște poemul. Criticul crede că poemul se naște în cap. Poetul știe, știe foarte bine – avem atâtea mărturii – că poemul se naște în mână. Ca și statuia, ca și tabloul. Că el este și rezultatul unui „incident material": plăcerea mâinii de a simți penița alunecând pe hârtie, de a apuca penelul și tubul de culoare, de a întâlni rezistența lemnului sau a marmurei, într-un moment de distracție, când gândul zboară aiurea și doar mâna artistului este prezentă, în contactul ei nemijlocit cu uneltele și cu materialele – cuvintele au și ele materialitatea lor – cu care lucrează. Poemul este un obiect, cu o corporalitate a sa, născută dintr-o altă corporalitate („Scriu cu ușurință (...). Ies. Merg" etc.).

Critica ignoră – nu aş spune „de obicei", ci aş spune „totdeauna" – rolul acestor pulsiuni corporale care fac parte din actul artistic însuşi. Importanţa lor e mare pentru că ele pot face trecerea de la starea noncreatoare la cea creatoare, din ordinea nonartisticului în ordinea artisticului. Ele pot induce un ritm, o mişcare, pe măsură ce se manifestă ca o dorinţă, ca o „poftă", ca o „excitaţie" de a face, de a crea („Îmi lasă o poftă de a *scrie*."). Sunt observaţii ce le amintesc îndeaproape pe cele ale lui Stendhal, cele în care acesta recomandă „scrierea rapidă", de scrisori, jurnal intim etc., ca mod de a găsi o fantă prin care să intre în spaţiul literaturii. Iar caracterul anodin al întâmplării, previzibilitatea ei care va bascula în imprevizibilitatea actului creator de literatură, ne duce de îndată cu gândul la cotidianul, anodinul, cenuşiul gestului prin care este pusă în mişcare memoria involuntară şi, prin chiar aceasta, scriitura însăşi, la Proust.

Poemul *Tânăra Parcă* ia naştere în aceleaşi condiţii – anodine, dacă le raportăm la realitatea obişnuită, „misterioase", dacă le punem în relaţie cu naşterea poemului. Pe o stare specială, de interes împrospătat pentru poezie („Nu ştiu prin ce reluare misterioasă, prin ce întoarcere spre tinereţea mea, am reînceput să mă interesez de poezie, după mai bine de douăzeci de ani de când mă îndepărtasem de ea" – 718), comparabil cu o reintrare în contact cu unul din eurile poetice prin mijlocirea unei memorii involuntare *sui generis* („Sau poate există în noi o memorie periodică şi lentă, mai profundă decât memoria impresiilor şi a obiectelor, o memorie sau o rezonanţă de sine pe termen lung, care ne readuce şi ne redă pe neaşteptate tendinţele, puterile şi chiar speranţele noastre vechi?" – 718), şi în timp ce încerca să lucreze la un poem („Intram în acest travaliu. Intenţia mea era să compun un fel de discurs a cărui înlănţuire de versuri să fie dezvoltată sau dedusă în aşa fel, încât ansamblul piesei să producă o impresie analoagă celei a

recitativelor de odinioară. Cele care se află la Gluck, și în special în *Alceste*, îmi dăduseră mult de gândit. Năzuiam la acea linie" – 719), Valéry dă *din întâmplare* peste un ziar, îl parcurge distrat, se oprește asupra unui articol, îl citește, are revelația propriei sale căi, a propriului său poem, cel ce va fi *Tânăra Parcă*. Aș îndrăzni să spun că micul text care descrie înlănțuirea evenimentelor ce-l duc pe poet către revelația sa – care este totodată o reconversiune la poezie – are figura unei povestiri fantastice izvorând din realitatea cea mai obișnuită, cea mai măruntă. Suspansul este realizat – ca în cele mai bune exemplare ale genului – din detalii absolut insignifiante, care capătă, în noua perspectivă ce ni se deschide, sensul major al unei inițieri întru poezie. Impalpabilul, inefabilul, misteriosul sunt sugerate prin acțiuni foarte concrete și care, ca și în fragmentul citat mai sus (scrierea cererii într-un „birou"), presupun o anumită angajare corporală – mers îndelungat și ritm perceput sintezic, conștientizat apoi în ambele cazuri, o mână care scrie, un text nonartistic, e adevărat, dar care totuși scrie, și se complace în a scrie, doar în primul caz –, ce este consemnată în toate mărturiile de acest gen. În ambele cazuri apare – ca și la Proust când descrie momentul de declanșare a memoriei involuntare – clipa de „distracție", de „absență", în timpul căreia intelectul este pus între paranteze și în prim-plan acționează intuiția. Iată câteva fragmente din această paradigmatică povestire, pe care regret că nu o pot da aici în întregime: „Curând, m-am confruntat cu dificultăți veșnice. Aproape o zi întreagă petrecută pentru a face, a desface și a reface câte o parte a poemului meu, am căpătat acel dezgust disperat pe care îl cunosc toți artiștii. Artistul ar fi puțin lucru, dacă nu ar fi jucăria a ceea ce face. M-am hotărât să abandonez partida; mă convingeam că trebuie să renunț și, voind SĂ RUP PRINTR-UN ACT TRISTA ÎNCÂNTARE CARE MĂ ȚINEA LEGAT DE SCHIȚELE MELE, M-AM FORȚAT SĂ IES. Am mers

destul de furios pe străzi, pe jumătate orbit de luminile dezordonate, și am hoinărit, asemenea unui cuget brusc aruncat în tumultul Orașului, rătăcit de mișcarea ființelor și a umbrelor, confundat cu voie în agitația generală și indistinctă a mulțimii în seară. (...) După un mers îndelungat, am intrat într-o cafenea pustie. Ziarele erau aruncate pe tejghea. Am parcurs DISTRAT lumea întreagă, a cărei imagine de evenimente incoerente sub cerurile cele mai felurite se substituia în mine dezordinii oamenilor din stradă. Ochii mei – evitând crimele, Parlamentele, Bursa și veștile care, statistic, sunt întotdeauna aceleași – au coborât în josul paginii ziarului *Temps*. Nu sunt mare amator de premoniții; mă încăpățânez să nu cred în acele ATRACȚII MISTERIOASE PRIN CARE LUMEA ÎȘI ÎNCHIPUIE CĂ POATE EXPLICA ATÂTEA COINCIDENȚE REMARCABILE CE SE OBSERVĂ ÎN TOATE VIEȚILE, LE MODIFICĂ SAU LE ORIENTEAZĂ CU UN FEL DE INTELIGENȚĂ. Dar ceva mă făcea să zăbovesc asupra acestui număr și să presimt că am să găsesc o substanță de preț. Mi-am aruncat ochii peste foiletonul lui Adolphe Brisson. Am citit. Am recitit. *Am recunoscut* propria-mi cale. Era un articol estival. Teatrele fiind închise, criticul fără pradă își luase ca subiect al foiletonului din acea zi actrița de tragedie Rachel. (...) Nu știu să explic măsura în care această lectură m-a mișcat. Remarcile naive și precise ale prințului german, atenția cu totul afectuoasă pe care a concentrat-o asupra dicției marii artiste, sentimentul versurilor, înțelegerea raporturilor dintre suflu, ritm, sintaxă și accente, toate acestea pe care le găseam aici mă interesau direct, mă luminau indirect, VENEAU, CHIAR ÎN CLIPA CÂND TREBUIAU SĂ-MI ADUCĂ AJUTORUL DORIT PE CALEA CEA MAI NEPREVĂZUTĂ... (...). În faptul că articolul lui Adolphe Brisson și notele prințului George mi-au venit atât de oportun pentru a sugera o soluție dificultăților mele poetice, am putea vedea, și eu însumi nu am văzut decât un eveniment *subiectiv*

– adică aproape independent de calitatea acestor taxe și aproape în întregime depinzând de starea mea dintr-o anumită seară. Dar s-a întâmplat, câțiva ani după aceea, opera mea fiind încheiată sau pe punctul de a se încheia, pe când o comunicam lui Pierre Louys, excelent judecător în materie de poezie, să-i povestesc această MICĂ ÎNTÂMPLARE. Pierre a exclamat, și alergând la dosarele în care îngrămădea atâtea documente, scoase de acolo un decupaj mare cu foiletonul din *Temps*, de pe data de 1 decembrie 1913, adnotat pe margine, încercuit, subliniat cu creion roșu..." (719, 720, 722).

Acest mic epilog, pus aici, de asemenea, parcă după toate regulile genului fantastic, reușește performanța de a spori misterul (printr-o nouă coincidență), dar și, totodată, de a conferi un caracter de *obiectivitate*, de *legitate*, tuturor acelor coincidențe, în care intră până și detaliile privitoare la aspectul străzii („luminile dezordonate", „mișcarea ființelor și a umbrelor" etc.), al cafenelei, care este „pustie" etc. Ciudățenia, ambiguitatea textului persistă astfel: totul este descris ca fiind într-o anumită relație cu poemul ce urmează a se naște, dar nimic nu este totuși explicat, căci nici o explicație nu este posibilă. Cred, de altfel, că nici astăzi o „știință" a poieticii nu poate depăși acest stadiu.

Conceptul de hazard, în acest context, ține de o concepție subiectivizată, în sensul în care am întâlnit-o la unii teoreticieni[2] ai acestei probleme. Termenul de *„subiectiv"* apare în mod foarte simptomatic și în textul lui Valéry, ca o sugestie pentru o posibilă rezolvare, dar și ca mod de a suplini, de a amâna – până

---

[2] De exemplu, la Karl R. Popper: „Nu vom putea însă niciodată afirma o dată pentru totdeauna că în cutare domeniu nu există legi (imposibilitatea verificării!). Concepția mea *subiectivează* (subl. în text), așadar, conceptul de hazard. Vorbesc despre hazard, când cunoștințele noastre sunt insuficiente pentru formularea unor predicții (*op. cit.*, pp. 210-211).

la adevărata cunoaștere a ceea ce teoreticienii hazardului numesc „condițiile inițiale" – un răspuns satisfăcător. Pentru scriitor, „formularea unor predicții" nu poate avea loc decât prin scris: „A scrie înseamnă a prevedea" (732). Altfel spus – cel puțin aceasta ar fi o interpretare posibilă a acestei propoziții sibilinice –, a scrie înseamnă a controla hazardul, a-l ține sub stăpânire, integrându-l. A te lăsa cu totul în voia lui, făcând din el în mod sistematic unicul criteriu, comportă riscul eșecului: „Mulți scriitori consideră arta lor nu ca pe un lucru ce trebuie să-l stăpânești – *sine qua non* – ci ca pe un JOC AL HAZARDULUI în care poți să-ți încerci norocul. Ei se lasă în întregime în voia norocului și își vor atribui valoarea pe care acesta va binevoi să le-o confere. (Chiar pun și de la ei ceva.) Există deci două piedici, două modalități de a te rătăci și de a pieri: adaptarea prea exactă la public; excesul de fidelitate față de propriul sistem" (732). Trebuie deci să te în-scrii într-un anume fel în această mișcare a hazardului, care este un *continuum*, fără început și fără sfârșit, virtualitate ce se realizează întruna într-un prezent al operei, inițiind-o, desăvârșind-o.

Un „sistem" poetic al cărui unic criteriu ar fi „jocul hazardului" – hazardul întâmplărilor exterioare sau al asociațiilor mentale – nu poate funcționa decât ca un mod al incoerenței autodestructive. Primejdia ar veni din două direcții opuse, dar care reprezintă fiecare o tentativă excesivă de a se *adapta*: la un anumit public, la propriul sistem. Chiar dacă acesta din urmă este „sistem" doar în măsura în care urmărește sistematic propria-i negare, încredințând facerea operei *doar* unui „joc al hazardului". Prin asemenea observații ne apropiem și mai mult de centrul de semnificație al conceptului de *hazard integrat*, pe care l-am numit încă de la începutul acestei cărți, ca fiind, probabil, cel mai operațional – cel puțin în viziunea pe care o propun –

în cadrul unui demers ce încearcă să stabilească o relație cu un anume grad de coerență și de stabilitate între literatură și hazard.

Procesul de „integrare", de o complexitate ireductibilă la posibilitățile – totdeauna simplificatoare, schematizante – oricărui metadiscurs, oricât de rafinat, de elaborat, trebuie văzut *în permanență* și *sincronic* în tripla lui dimensiune poietică, poetică și pragmatică (relația autorului cu opera pe cale de a se face; opera ca atare; relația cititorului cu opera ca „lucru încheiat, oprit și material"). O rețea de tensiuni îl subîntinde, de „arbitrarii" aflate într-un raport de antinomie prin care se realizează „integrarea": „Dintr-un anumit «punct de vedere» care nu rareori este al meu – ceea ce numim o operă frumoasă poate părea o teribilă înfrângere a autorului" (733). „Trebuie să privim cărțile peste umărul autorului" (732). „O operă este solidă atunci când rezistă substituirilor la care spiritul unui cititor *activ* și răzvrătit încearcă întotdeauna să-i supună părțile. Nu uita niciodată că o operă este un lucru încheiat, oprit și material. Arbitrariul viu al cititorului se ridică împotriva arbitrariului mort al operei. Dar acest cititor energic este singurul care contează – fiind singurul care poate scoate din noi ceea ce noi nu știam că posedăm" (732). „Adesea judec o operă de artă gândind: este imposibil ca autorul să-și fi dorit opera astfel" (733).

În practică deci, „opera ca atare" trebuie înțeleasă totdeauna ca lucru văzut în materialitatea lui, calitatea de operă fiindu-i dată doar în cadrul unui proces de raportare – la un autor, la un cititor „*activ* și răzvrătit", care îl concurează pe autor, printr-un demers ce tinde a i se substitui. Ea este un *depozit de hazarduri integrate*, ce pot fi eventual recunoscute, după anumite semne, pe care autorul nu le-a putut șterge cu totul – sau pe care nu a vrut să le șteargă cu totul (prima operație ar fi distrugerea tuturor variantelor anterioare și, în general, a oricărui manuscris purtând urmele unor intervenții în text: ștersături, adaosuri

etc.) –, recunoscute prin deducții care cer o anumită specializare, virtuozitate, și, mai ales, cred, calitatea de a fi tu însuți scriitor, de a avea intuiția și chiar practica acelor acte de integrare a hazardului. E totodată, fie și numai dintr-un anumit punct de vedere, pe care nu este cu putință să-l ignorăm, căci el ni se impune cu o evidență luminoasă, și *rezultatul* unei integrări de hazarduri, integrare nu o dată mărturisită de autorul însuși sau de cei ce i-au stat în preajmă. Ca rezultat, opera reprezintă un ansamblu ce a fost, este și poate să mai fie funcțional (în cele trei planuri: poietic, poetic, pragmatic). Ca depozit, ea ne frapează mai ales prin caracterul eterogen al resurselor sale: „Adevăratele părți ale stilului sunt: maniile, voința, necesitatea, uitările, expedientele, HAZARDUL, reminiscențele" (733). Într-o enumerare ca aceasta, nu văd decât un element care le-ar putea pune în relație pe toate celelalte, introducând, oricât de paradoxal ar părea, un factor de ordine, de coerență, de tendință spre omogenizare: hazardul. Prin forța lucrurilor (am spune chiar, în acest caz, prin forța *lucrului*, a operei ca lucru surprins în materialitatea lui), în planul poetic această eterogenitate este inevitabilă prin chiar faptul că el este locul de manifestare a celorlalte două planuri, suportul lor material, în afara căruia ele nu ar putea exista. (Termenul de „stil", în textul pe care l-am citat din Valéry, poate tocmai de aceea comporta o ambiguitate care ne face să ezităm asupra planului la care se referă.) Deși în același sens impalpabil, hazardul este mai ușor recognoscibil uneori în planul poietic și pragmatic – unde poate fi surprins sub forma lui pură: „Mulți poeți sunt asemeni aceluia care ar căuta peste tot, cu trudă și încrâncenare, stâncile în care, DIN ÎNTÂMPLARE, să vadă chipul unei asemănări omenești" (733).

A căuta, a alege, a ieși în întâmpinarea unui hazard care este tocmai cel care-ți trebuie, păstrându-i chipul ca atare, iată una din definițiile posibile ale hazardului integrat. Una, dar nu

singura. O alta, în cadrul căreia procesul de integrare capătă o pondere mult crescută, este cea în care intervenția *punctuală* a hazardului, propunerea, oferta lui fulgurantă joacă un rol de generator textual (de generator de operă, într-o altă terminologie), „construcția" textului (a operei) urmând a se face abia după aceea.

În contextul pe care-l desfășor aici, și care își are sursele prime în reflecția lui Valéry asupra facerii poemului, se poate spune că hazardul este – în anumite condiții – sinonim cu inspirația. Pe aceasta din urmă Valéry o neagă, este adevărat: „*Inspirație.* / Presupunând că inspirația este ceea ce se crede, lucru absurd și care implică faptul ca un *întreg* poem să poată fi dictat autorului de către o zeitate – ar rezulta de aici, destul de exact, că un inspirat ar putea scrie tot atât de bine într-o altă limbă decât a sa, limbă pe care nu ar fi necesar să o cunoască. / (Astfel, *posedații* de odinioară, oricât de inculți ar fi fost, vorbeau ebraica sau greaca în timpul crizelor. Iată ceea ce opinia confuză conferă poeților...) / Inspiratul ar putea ignora de asemenea epoca, starea gustului epocii sale, operele predecesorilor și ale emulilor săi – numai să facă din inspirație o putere atât de subtilă, de articulată, de sagace, atât de știutoare și de calculată, încât nu ai mai ști de ce să nu o numești Inteligență și cunoaștere" (734). Pentru Valéry, așadar, inspirația ar putea fi, conform acestui text, oarecum sinonimă cu un discurs pithiatic, sau, eventual, cu „dicteul automat" al suprarealiștilor, cu un „dicteu" ce ar fi însă imaginat în afara oricărei predeterminări programatice. Și într-un caz, și în celălalt, spre a se defini ca inspirație, starea aceasta ar trebui să se susțină, *fără întrerupere*, pe tot parcursul facerii operei (Valéry este categoric în această privință: „...lucru absurd și care implică faptul ca un *întreg* poem să poată fi dictat autorului de către o zeitate"...), menținându-și totodată caracterul cu desăvârșire irațional. „Pithia nu ar putea să

dicteze un poem. / Ci un vers – adică o *uitare*– și apoi un altul, / Această zeiță a *Continuului* este incapabilă de a continua. / Discontinuul astupă golurile“ (733). Iată „inspirația“ însăși, pentru cei mai mulți poeți, dar nu și pentru Valéry: „Să ne ferească zeii de delirul profetic! / Văd mai ales în aceste stări de transpunere randamentul prost al unei mașini – mașina imperfectă. / O mașină bună este silențioasă. Greutățile excentrate nu produc vibrația axului. – Vorbiți fără să țipați. / Nu stări care te transpun – ele te duc rău“ (734).

Contradicția – chiar în termeni – pe care Valéry nu încearcă să o depășească printr-un discurs sistematic, preferând, dimpotrivă, să o mențină, prin mijlocirea unor multiple notații ce comunică tot atâtea adevăruri fulgurant percepute (chiar dacă, ulterior, ele sunt girate și de rațiunea celui care le-a perceput), își are originea în obstinația cu care el vrea să vadă în inspirație o stare fără soluție în continuitate pe toată suprafața poemului, stare la care să participe și acea „putere atât de subtilă, de articulată, de sagace, atât de știutoare și de CALCULATĂ“ care devine sinonimă cu „INTELIGENȚA“. Spun „contradicția în termeni“ pentru că, în accepția cea mai curentă, „inspirația“ este asimilată unui *primum movens*, unui *stimulus*, unui generator de text (de operă) care poate fi conceput ca acționând nu numai la originea „obiectului“ estetic, ci și pe parcursul facerii lui, păstrându-și calitatea de element care se află *ad initium*, care pune în mișcare, printr-un mod de a acționa punctual (punctiform), altfel spus, discontinuu. Discontinuitatea nu este așadar – dacă acceptăm această definiție – incompatibilă cu „inspirația“, ci, dimpotrivă, ea este chiar o calitate în afara căreia nu poate fi conceput un mod de a fi al „inspirației“. Refuzând „discontinuul care astupă golurile“, dicteul pithiatic, Valéry nu refuza numai „inspirația“ (sinonimă pentru el cu un discurs pithiatic), ci și, mai ales – căci acesta este principalul obiectiv vizat de el –, o poezie

care nu ar fi pe deplin conștientă de sine, de mijloacele, posibilitățile, resursele, efectele ei. În contextul reflecției valéryene, „discontinuul" – care este însăși sursa ambiguității poetice, altfel spus a poeziei înseși – nu poate fi refuzat ca nonpoetic decât în măsura în care este un discontinuu noncontrolat. „Randamentul" „mașinii" este bun, „mașina" poate fi socotită perfectă, când discontinuul este fabricat cu bună știință, fiind un produs al inteligenței și nu al iraționalului. Totuși, să nu simplificăm. Deși cartezian cu prisosință, Valéry știe că există și o știință a iraționalului, și că orice mare operă beneficiază (în primul rând?) de ea: „Poet. – În timp ce face versuri, există un moment în care nu știe dacă este foarte aproape de sfârșit sau dacă nu a făcut încă nimic. Ambele sunt adevărate; și această perioadă poate dura aproape tot atât cât travaliul însuși" (733). În stricta apropiere a acestei reflecții există însă o alta, ce o contracarează: „Este poet acela căruia dificultatea inerentă a artei sale îi dă idei – și nu este poet acela căruia dificultatea îi răpește aceste idei" (733). O „idee" născută dintr-o „dificultate" ivită în cursul facerii poemului, *dificultate imprevizibilă, cel mai adeseori ținând de un bazard*, de o situație aleatorie, se poate, așadar, substitui „inspirației", „ideea", deși inițial născută din întâlnirea fericită, dar neprevăzută, cu o „dificultate", putând fi controlabilă și transformată într-un instrument de control asupra poemului pe cale de a se face. Iată cum se petrec lucrurile în practică: „O IDEE fermecătoare, mișcătoare, «profund umană» (cum spun nătângii) vine uneori din nevoia de a lega două strofe, două dezvoltări. Trebuia să se ridice un pod sau să se țeasă fire care să asigure CONTINUITATEA POEMULUI; și, cum urmarea întotdeauna posibilă, este întotdeauna omul însuși, sau o viață de om, această nevoie *formală* găsește un răspuns – FORTUIT ȘI FERICIT PENTRU AUTOR – CARE NU SE AȘTEPTA SĂ-L GĂSEASCĂ, și *viu*, o dată pus la locul lui, pentru cititor" (739). IDEE,

CONTINUITATE, răspuns FORTUIT ȘI FERICIT: suntem mereu într-un context care leagă între ei acești termeni și toate vecinătățile lor semantice. Aleatoriul, pentru Valéry, trebuie să fie suscitat de condițiile – obligatorii și dificile –, de „regulile" pe care autorul, înscriindu-se într-un consens, sau mergând împotriva lui, și le-a impus sau încearcă să și le impună: „Marele interes al artei clasice rezidă poate în lanțul transformărilor pe care ea le cere pentru a exprima lucrurile, respectând condițiile *sine qua non* impuse. / Probleme de punere în vers. Aceasta obligă să privești foarte de sus ceea ce trebuie să spui" (739). „Poemul", „ideea extraordinară" „sunt accidente curioase în curgerea obișnuită a cuvintelor: (765), dar „accidente", construite în raport cu o „curgere obișnuită a cuvintelor" care este ea însăși „dezordine necesară și *statistică*": „Nu se face operă pură și riguroasă cu ajutorul limbajului decât prin artificiul suprimărilor, al definițiilor noi, secrete, al precizărilor care formează un nou limbaj (omogen, complet, ordonat) într-un limbaj dat (dat și deci dezordonat în raport cu mine). / Nu mă servesc eu, individul, de tot limbajul dat. Și cu cât sunt mai mult eu însumi – cu atât pot mai puțin s-o fac. / Arta rezultă din dezordinea limbajului în general, dezordine necesară și *statistică* (acesteia eu pot să-i opun un nou limbaj") (759). Am putea spune că „limbajul în general" oferă, în raport cu limbajul poemului, un câmp al aleatoriului, al hazardului de care poetul „de geniu" știe totdeauna să „profite".

Într-un anume sens, materialul de care se slujește poetul este hazardul însuși, ipostaziat în limbajul tuturor, care îl asaltează din toate părțile, vorbindu-l, pe el, pe poet. Acesta însă, la rându-i, se vorbește pe sine, preluând o cât mai mare parte de inițiativă din inițiativa „limbajului în general". Dar noua ordine pe care el o impune acestuia, creând astfel un limbaj al poemului (definit de Mallarmé ca „hazard învins cu fiecare cuvânt"), asumă o

nouă inițiativă – ceea ce înseamnă: o nouă modalitate de folosire a hazardului –, care îl va vorbi de asemenea pe poet. El este însă acum (pe măsură ce poemul se face) vorbit de o ordine pe care a inventat-o el însuși, care îi aparține așadar. Oricât de mare ar fi această nouă inițiativă a cuvintelor, ce îi impune anumite combinații de sunete, anumite ritmuri, anumite asociații de imagini etc., ea se dezvoltă în funcție de coordonatele în care poetul și-a situat propriul limbaj, cel pe care el singur și l-a construit cu *bună știință*: „Nu există «geniu» pur inconștient. OMUL DE GENIU ESTE, DIMPOTRIVĂ, ACELA CARE ȘTIE SĂ PROFITE DE FIGURILE ARUNCATE DE HAZARD. De aici el scoate o resursă nesecată, vastă ca și lumea. Dar își păstrează arta de a suprima – de a lega din nou –, *libertatea sa*" (758).

Invenția este o bună relație cu hazardul, rezultatul unei înzestrări native, dar și al unei experiențe îndelung cultivate și devenită știință de a „profita de accidentul fericit"; „Să profiți de ACCIDENTUL FERICIT. Scriitorul adevărat își abandonează ideea în favoarea alteia care îi apare, căutând cuvintele pentru a o exprima pe prima, prin aceste cuvinte înseși. El se descoperă devenit mai puternic, chiar mai profund, prin acest joc de cuvinte neprevăzute – dar a cărui valoare o vede imediat = ceea ce va reține un cititor din aceasta: *meritul* său. Și trece drept profund și creator – nefiind decât critic și vânător fulgerător. La fel se întâmplă la război, la bursă" (760).

Invenția, construirea unui sine poetic – dar și existențial – tot mai diferit de cel de dinaintea angajării în experiența facerii poemului, modelarea unui efect asupra cititorului: toate acestea sunt mediatizate prin hazard. Buna relație cu hazardul este o chestiune de *rapidă recunoaștere* a ofertei profitabile, utilizabile în poem: rapidă, pentru că ea se poate repede transforma, pierde în lanțul asociativ ce nu a fost brusc întrerupt și imobilizat; recunoașterea, pentru că fertilitatea, utilitatea ofertei

hazardului sunt cel mai adeseori greu de descoperit în situații și elemente ce apar la prima vedere ca lipsite de orice valoare, ca „rebuturi", „lapsusuri", „defecte": „Invenția nu este decât o manieră de a vedea. Ea prinde din incidente și din ACCIDENTE, în fond din ȘANSE, din semne. –/ Inventator este acela care prinde orice cu simțul neliniștit al POSIBILULUI, al UTILIZABILULUI. / Să faci ca acest defect, această dezordine, acest NEPREVĂZUT, acest rebut, acest nimic, această asperitate, această COINCIDENȚĂ, acest lapsus... să fie în slujba contrariilor lor. / Acela care întrebuințează la maximum – Utilizează plictisul, durerea, inferioritatea, contratimpul, omonimia, asonanța" (*ibidem*).

Însăși întâlnirea cu hazardul și asumarea lui, prin transformarea lui într-un „accident fericit", este generatoare de „particular" și garantă pentru unicitatea operei, „caz particular" și „accident fericit" căpătând la Valéry valori sinonimice. Pe de altă parte, orice „operă *reușită*" nu poate fi decât „un caz particular". Particularitatea se situează pentru Valéry într-un raport determinant cu ceea ce este „foarte puțin *probabil*", caracterizat printr-un „fel de echilibru instabil". „Pictură și poezie sunt construcții complexe – pentru care se folosesc într-un fel de echilibru instabil, foarte puțin *probabil*, funcții fără o măsură general comună. – Subiect, exercițiu al intelectului, proprietăți ale grupurilor de senzații și ale combinărilor lor, reprezentări de obiecte și de ființe reale – limite subiective și distribuire pur formală se întâlnesc aici – și nu se într-ajutorează decât ÎNTÂMPLĂTOR. Sens și sunet ale unui cuvânt. / În așa fel, încât fiecare operă *reușită* este un caz particular, un ACCIDENT FERICIT – și se impun continuu sacrificii când intelectului, când sensibilității, pentru a fugi la timp, fie de exactitatea indiferentă, fie de absurdul armonios și de nonsensul magic" (761).

Dacă stăruim mai multă vreme asupra unor asemenea texte, citindu-le (așa cum macro și microcontextul lor ne sugerează, ne autorizează printr-o densă rețea de semne), prin grila unei po(i)etici a hazardului, ajungem poate să înțelegem mai bine complexitatea relației dintre intelect și sensibilitate, dintre sens și sunet, în concepția lui Valéry asupra poeziei. „Într-ajutorarea" dintre elemente atât de numeroase și diferite, aparținând celor două zone – opuse, într-o viziune maniheistă, dar inextricabil unite printr-un raport biunivoc, într-o abordare sistemic dinamică și funcțională –, este „întâmplătoare", după Valéry, în sensul că intelectul trebuie să știe, ca și sensibilitatea, de altminteri, să recunoască, să aleagă și să-și oprească pentru moment căutarea, fixându-se asupra *acelei* „într-ajutorări" „întâmplătoare" și tezaurizându-o (adeseori în mod provizoriu). Sunt opriri punctuale, scurte pauze înaintea unei noi demarări, facerea poemului fiind astfel un perpetuu început. Dat fiind că oprirea punctuală, prin perpetua ei transgregare, este integrată, aparține unei mișcări, ea este – teoretic cel puțin – un perpetuum mobile, un poem ce s-ar face și s-ar desface la infinit, căzută pradă tuturor „într-ajutorărilor" „întâmplătoare" ce apar în cursul zămislirii sale și care ar fi totdeauna doar provizoriu tezaurizate. În practică însă, în practica auctorială, începuturile acestea trebuie să aibă un sfârșit, ca și mișcarea creatoare, de altfel. Și el, acest sfârșit, prin care poemul capătă ceea ce numim forma sa definitivă, este, de asemenea, reglementat de „într-ajutorări" „întâmplătoare", cele care opresc mâna care scrie, cele pe care ea le intuiește ca fiind benefice pentru acțiunea ei. Într-o vedere care nu disociază însă (nu vrea să disocieze) între facerea și lectura operei, perpetuitatea începutului și a mișcării nu poate fi de nimic oprită, „într-ajutorările" „întâmplătoare" – eficiente atât în planul facerii cât și în cel al lecturii – fiind modalitățile unui continuum.

Această Teorie – care, după cum am mai spus, se întâlnește (sau coincide) în toate direcțiile cu o Teorie a „inspirației" (de a începe, de a continua, de a sfârși opera) – este și o Teorie a recuperării, a bunei utilizări a tot ceea ce în existența curentă, practică, poate sta sub semnul derizoriului, a inutilului, a ineficienței, a „pierderii". Cu toți acești termeni, ținând de un câmp semantic al gratuității, ne aflăm din nou în sfera ludicului, a jocului, guvernată de hazard. Artistul, folosind asemenea materiale (lipsite de interes pentru non-artist), oferite lui, dar și oricui altcuiva, de hazard, știe să recunoască în ele ceva care le transcende, un câștig viitor. Recunoașterea aceasta, care ține totdeauna de impactul cu un hazard, ar fi deci una din trăsăturile definitorii ale „inspirației". Sunt momente când artistul este investit cu acest simț specific al său, și sunt altele când el reacționează în fața fenomenalității ca non-artist. Acest moment al recunoașterii este deci unul privilegiat, și miracolul pe care el îl închide – altminteri configurat pentru fiecare autor – va scăpa totdeauna, cred (și totodată nădăjduiesc), unei teorii generale. El poate fi descris, doar în parte totuși, mai curând putând fi sugerat prin mari spații albe de non-spus, prin mijlocirea unei „teorii utile numai pentru unul singur". A recunoaște înseamnă a inventa, a inventa din nou lumea prin operă: „A INVENTA trebuie să semene mult cu a RECUNOAȘTE o melodie în căderea monotonă a unei picături de apă (aluzie la mult comentatul „eveniment" al nașterii *Cimitirului marin*, descrisă de Valéry într-un text binecunoscut – n. ns.), în țăcănitul trenului și în mișcările unei mașini alternative... // Trebuie, cred, un *obiect* sau o materie – vagi, și o DISPOZIȚIE. // Există în om o parte care nu simte că trăiește decât creând: inventez, deci exist. // Mersul general al invențiilor aparține acestui tip general: o înlănțuire de deformări succesive, aproape continue ale *materiei* date și un prag – o percepere bruscă a *viitorului* uneia dintre stări. Viitor

– adică valoarea utilizabilă, valoarea semnificativă, singularitatea“ (760).

Dacă acceptăm teoria unui „incipit“ – și poietica este prin excelență legată de o asemenea teorie –, atunci trebuie să acceptăm și teoria unui sfârșit, cea a deciziei prin care autorul pune capăt acțiunii scripturale, considerându-și opera încheiată. Or, această încheiere, despre care poieticile și poeticile vorbesc mai puțin decât despre începutul operei, este ea însăși, nu mai puțin decât perechea ei antinomică, un „dar al hazardului“, *deci*, nu mai puțin decât începutul, poate fi analizată în termeni de „inspirație“. Voi face aici o necesară paranteză: vorbesc despre teorie situându-mă în același timp la două niveluri, a căror opoziție încerc constant să o transgresez: 1. Cel al unei teorii „utile numai pentru unul singur“ (cf. Valéry: „În arte teoriile nu valorează mare lucru... Dar este o calomnie. Adevărul e că ele nu au o valoare universală. Sunt teorii pentru unul. Utile numai pentru unul singur. Făcute pentru el, de către el. Critica, ea care distruge cu ușurință aceste teorii, este lipsită de cunoașterea nevoilor și a predispozițiilor individului; și însăși teoria ar trebui să declare că ea nu este adevărată în general, ci adevărată pentru un X al cărui instrument este. / Se critică un instrument fără a se ști că acest instrument servește unui om căruia îi lipsește un deget sau care are șase degete“ – 740); la acest nivel, hazardul este unul din elementele principale – ba chiar unul decisiv, dacă înțelegem prin asta că el *impune* totdeauna autorului o decizie, chiar când autorul este doar într-o oarecare măsură, mai mică sau mai mare, conștient de această decizie, subconștientul sau inconștientul nostru având și ele puterea lor specifică, și uneori infinit mai semnificativă, de decizie – pe care trebuie să le aibă în vedere o teorie a (facerii) operei; 2. Cel al unei teorii utile pentru „toți“, o teorie care tinde (fără a ajunge vreodată) să fie „adevărată în general“, să aibă o „valoare universală“; ea este

posibilă și legitimă prin faptul că elementul „hazard“ apare în fiecare din cazurile particulare, individuale, putând fi deci detectat ca „invariant“. Fără îndoială, puterea de atac, operațională a „teoriei pentru unul“ este cea reală, pentru că ea ține de o practică efectivă; ceea ce eu nu înțeleg însă ca fiind o negare implicită a realității secunde, derivată din prima, a teoriei generale a invariantului. În această carte am încercat să mențin un echilibru între cele două niveluri, simțind totodată în mod acut, pe tot parcursul ei, dificultatea de a stabili o comunicare între unicitate și generalitate. Mai mult, nu o dată am senzația, în timp ce scriu, că generalitatea pe care cred că o construiesc este de fapt desenul unei experiențe individuale de autor, propria mea experiență, din care nu pot evada cu adevărat, din care am (și dau) doar iluzia că am evadat. Și totuși, cred că numai asumând asemenea obligatorii „eșecuri“ și previzibile derapaje putem pretinde a vorbi despre o Teorie a hazardului în artă. Altminteri, cât de mare și de insuportabilă ar fi prezumpția – și singurătatea – noastră.

CUPRINS

Scanned with OKEN Scanner

În aceeași colecție:
LITERATURA CONTEMPORANĂ

1) Alexandru Ecovoiu - *Saludos* - 144 p. - 1995
PRIX DU MEILLEUR ROMAN DE L'UNION DES ÉCRIVAINS DE BUCAREST- 1996

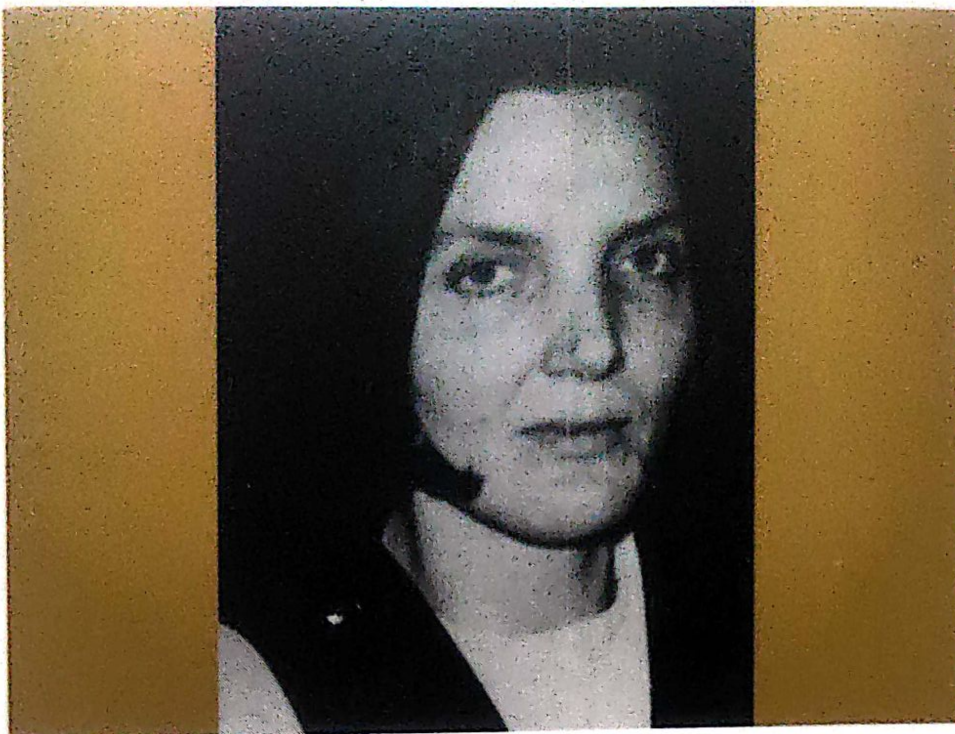
2) Alexandru Ecovoiu - *Stațiunea* - 144 p. - 1997
PRIX DE L'ACADÉMIE ROUMAINE - BUCAREST - 1999

3) Alexandru Paleologu - *L'Occident est à l'Est* - 144 p. - 2001

4) Patrick Rambaud - *Bătălia* (La Bataille)
traducere din franceză de Irina Mavrodin - 288 p. - 2001
PRIX GONCOURT / GRAND PRIX DE L'ACADÉMIE FRANÇAISE 1997

5) Lorette Nobécourt - *Conversația*
traducere din franceză de Mioara Izverna - 120 p. - 2001
PRIX DE LA PLUS BELLE COUVERTURE DE L'ASSOCIATION DES ÉDITEURS DE ROUMANIE - 25 MAI 2002

6) Catherine Millet - *Viața sexuală a Catherinei M.*
traducere din franceză de Doru Mareș - 192 p. - 2002



Titlul original
MÎNA CARE SCRIE
- 1992 -

Criticul crede că poemul se naşte în cap. Poetul ştie, ştie foarte bine – avem atâtea mărturii – că poemul se naşte în mână. Ca şi statuia, ca şi tabloul. Că el este şi rezultatul unui „incident material": plăcerea mâinii de a simţi peniţa alunecând pe hârtie, de a apuca penelul şi tubul de culoare, de a întâlni rezistenţa lemnului sau a marmorei, într-un moment de distracţie, când gândul zboară aiurea şi doar mâna artistului este prezentă, în contactul ei cu uneltele şi cu materialele – cuvintele au şi ele materialitatea lor – cu care lucrează. Poemul este un obiect, cu o corporalitate a sa, născută dintr-o altă corporalitate. Critica ignoră – nu aş spune „de obicei", ci aş spune totdeauna – rolul acestor pulsiuni corporale care fac parte din actul artistic însuşi. Creionul, pixul, stiloul, maşina de scris nu sunt decât prelungiri ale mâinii care scrie: cea care, pe măsură ce se exercită, tinde a integra cu o tot mai mare precizie hazardul – necesar ei – în operă.

IRINA MAVRODIN



„Irina Mavrodin – spiritul probabil cel mai organizat din întreaga generație de poeticieni români actuali – atacă frontal problema poetică în chiar esența sa. (...) Ea integrează poetica românească problematicii sale fundamentale și constituie efortul nostru cel mai organizat de a reformula și adânci *poietica*, respectiv teoria actului de a face – tehnic, specializat, nediletant, neamatoristic – poezia."

ADRIAN MARINO
(*Tribuna*, 10 martie 1983)

„*Mâna care scrie. Spre o poietică a hazardului* este al optulea eseu al Irinei Mavrodin. (...) o operă prodigioasă, aflată în plină desfășurare. O operă care avansează, crește simultan pe trei planuri: poezie, eseu, traducere. Bibliografia (selectivă!) a Irinei Mavrodin umple, *scrie* o pagină întreagă în cultura română. Asupra profilului cu totul aparte al acestei opere se cere meditat, pentru că el constituie un posibil model germinativ pentru cultura română. (...) Apariția *Mâinii care scrie* vine într-un moment în care reflecția asupra literaturii părea a fi dispărut cu desăvârșire dintre noi. (...) Eseul de față ne readuce aminte de existența literaturii și de eminența ei ca *domeniu strategic* de problematizare a umanului. (...) Conceptul principal la elaborarea căruia lucrează *Mâna care scrie* este acela de «hazard integrat». Prin intermediul lui, temporalitatea încetează a mai fi motorul principal al finitudinii, inamicul numărul unu al omului creator, devenind unealta lui supusă. Din acest punct de vedere, eseul de față poate fi citit ca un *manual* de viețuire creatoare în timp, pe spezele timpului. (...) Filosofie a operei – adică filosofie pur și simplu – *Mâna care scrie* trebuie celebrată în primul rând pentru meritul de a readuce într-o actualitate grăbită și exclusivistă înțelepciunea eminamente practică, operațională a marilor scriitori europeni."

BOGDAN GHIU
(*Dilema*, 24 februarie 1995)